

En el futuro, todas las películas serán actos de amor
- François Truffaut

**ANÁLISIS DEL CORTOMETRAJE CONTEMPORÁNEO EN EL CARIBE
COLOMBIANO: ESPACIO, TIEMPO Y PUESTA EN ESCENA (2004-2009)**

LUIS CARLOS DÁVILA CLAVIJO.

**ALFREDO SABBAGH FAJARDO.
DIRECTOR DE TESIS.**

**PROYECTO DE TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE COMUNICADOR
SOCIAL Y PERIODISTA.
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO.
UNIVERSIDAD DEL NORTE
BARRANQUILLA
JUNIO, 2010**

INDICE

1.	Planteamiento del Problema.....	Pág. 1
1.1.	Justificación.....	Pág. 2
1.2.	Objetivos.....	Pág. 3
1.2.1.	Objetivo General.....	Pág. 4
1.2.2.	Objetivos Específicos.....	Pág. 4
2.	Marco Teórico.	Pág. 5
2.1.	Antecedentes.....	Pág.5
2.2.	Categorías de análisis fílmico.....	Pág. 16
3.	Marco Metodológico.....	Pág. 37
3.1.	Instrumento.....	Pág. 38
4.	Análisis de los resultados.	Pág. 69
4.1.	Análisis de cortometrajes.	Pág. 69
4.2.	Enumeración.	Pág. 132
5.	Conclusiones.	Pág. 135
6.	Bibliografía.	Pág. 140
7.	Anexos.....	Pág. 141
7.1.	Entrevistas a profundidad.	Pág. 141
7.2.	Fichas Técnicas.	Pág. 162
7.3.	Cortometrajes en formato DVD	

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En pleno auge de la *Nueva Ola Caribe* (término sugerido por el realizador barranquillero Roberto Flores Prieto), la nueva generación del oficio cinematográfico a nivel regional, en la que ha surgido un creciente número de autores y sus respectivos proyectos de ficción, se considera que es necesario llevar a cabo un registro textual de lo que está ocurriendo y que cumpla con diversas finalidades, como la de inspirar y motivar a los cineastas potenciales de nuestra región para que desempeñen su trabajo sin temor y sin límites; Que tengan la certeza de que es posible soñar y poner en práctica todo aquello que ellos y ellas entienden como el motivo fundamental y la pasión de sus vidas.

¿Existe en los cortometrajes de ficción realizados en el Caribe colombiano entre los años 2004 y 2009 un tratamiento audiovisual que logre desarrollar los componentes de espacio, tiempo y puesta en escena como herramientas de narración?

1.1. JUSTIFICACIÓN

El cortometraje en el Caribe colombiano es un asunto cuyo estudio y análisis muy poco se ha trabajado dentro del universo del cine en Colombia. Por esta razón, este proyecto se enfoca en una investigación y una labor de análisis que motiven al realizador audiovisual caribeño a optar por el cortometraje como un medio de experiencia y práctica, al mismo tiempo que busca arrojar un resultado de la forma en que se estructuran los cortometrajes de ficción en el Caribe colombiano en términos de espacio, temporalidad y puesta en escena.

Igualmente, el proyecto propone cumplir con un listado de objetivos (que más adelante se abordaran a profundidad) que informarán a los estudiosos y profesionales del área sobre los aspectos técnicos, financieros y artísticos que resultan indispensables tener en cuenta al momento de realizar un proyecto cinematográfico de ficción en la Región Caribe.

Dicho de una mejor forma, la necesidad primordial de que exista un documento como éste es la de contribuir con un recurso textual que sea capaz de estimular -de una manera verificable y realista- el progreso de la realización cinematográfica en el Caribe colombiano.

Se busca que los futuros autores lean el proyecto y consideren que, después de todo, sí es posible hacer cine en la costa, que no vale la pena renunciar a sus objetivos y que aunque el proceso sea arduo y exija un esfuerzo grandísimo, teniendo en cuenta las experiencias, metodologías de trabajo y obras audiovisuales de los directores plasmadas en el proyecto, todo resultaría más realizable.

El proyecto presentado busca ser de gran utilidad para quienes están dedicados a la formación audiovisual en las distintas escuelas y universidades de nuestra región, ya que aquí se ilustra la modalidad en que un trabajo cinematográfico se produce en la costa, teniendo en cuenta las distintas circunstancias que dificultan y a la vez posibilitan el desarrollo del mismo.

Debido a que gran parte de los directores entrevistados para el enriquecimiento de este proyecto han elaborado sus obras en el ámbito académico con resultados exitosos, *Análisis del cortometraje contemporáneo en el Caribe colombiano: Espacio, Tiempo y Puesta en escena* podrá informar a los docentes vinculados al estudio de las

artes audiovisuales sobre las vivencias a las que se han tenido que enfrentar los estudiantes en la Región Caribe con el fin de realizar sus proyectos audiovisuales. De esta forma podrían tener una noción más amplia sobre la manera en que deban orientar sus asignaturas, o las estrategias pedagógicas que deban aplicar para propiciar la excelencia de los resultados académicos.

Análisis del cortometraje contemporáneo en el Caribe colombiano: Espacio, Tiempo y Puesta en escena incluirá -entre otros apartados- un total de quince textos analíticos basados en proyectos de ficción concebidos entre los años 2004 y 2009, y un listado completo de cortometrajes vistos durante el proceso de investigación con sus fichas técnicas registradas. Por ello, este documento constituirá un material de referencia indispensable para los estudiantes y/o profesionales que deseen poner en práctica y profundizar futuras investigaciones sobre la producción cinematográfica en el Caribe colombiano.

Hasta la fecha, se plasman teorías similares en libros como *Breve historia de los cineastas del Caribe colombiano* de Gonzalo Restrepo Sánchez y *Barranquilla en blanco y negro* de José Nieto Ibáñez. Por otro lado, existe conocimiento de otras investigaciones locales muy similares a ésta como las que se encuentran elaborando Patricia Iriarte, Raisa Galofre, Esmeralda Castro y Darilys Almanza.

El proyecto busca en sí mismo ser una herramienta que además de mostrar un panorama de la situación actual del cortometraje en la costa, inspire al nuevo realizador a lanzarse a un mundo de trabajo por amor al arte cinematográfico.

1.2. OBJETIVOS.

1.2.1 OBJETIVO GENERAL

- Registrar el modo en que se realizan los cortometrajes contemporáneos del Caribe colombiano en términos de espacio, tiempo y puesta en escena a partir de quince análisis fílmicos elaborados con base a proyectos audiovisuales de ficción producidos entre los años 2004 y 2009.

1.2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS.

- Analizar de manera profunda un total de quince cortometrajes seleccionados con base en las categorías de análisis fílmico establecidas por David Bordwell y Kristin Thompson en el libro *Arte Cinematográfico: Una Introducción*.
- Enumerar las principales razones por las que un autor audiovisual decide emprender la realización de un proyecto cinematográfico en el Caribe colombiano.

2. MARCO TEORICO

2.1 ANTECEDENTES: Breve Historia del Cine en el Caribe Colombiano

Jorge Nieto (el hombre quien más conoce del cine colombiano) y Leila El’Gazi (historiadora y cinéfila) coinciden en que el 13 de abril de 1897 la compañía Balabrega llega en el vapor *Str. Holstia*, procedente de Jamaica, al Puerto de Colón en Panamá – entonces territorio colombiano-. La atracción principal en esa ocasión era el vitascopio –proyector de 45 imágenes por segundo-, y la primera función tuvo lugar el miércoles 14 de abril de 1897 a las 8 de la noche (...) Así que, podemos escribir sin temor a equivocarnos, que es en el Caribe colombiano donde se produce una experiencia de tipo cinematográfico, por primera vez en nuestro país.¹

Mientras que en el año de 1895, *La sortie des usines Lumière, a Lyon-Montplaisir* era la película de los hermanos Lumière, en la calle Saint-Victor –hoy día, calle *Premier Film*-; para hablar en el Caribe colombiano de la primera filmación, debemos esperar hasta el año de 1914 con la llegada del italiano Floro Manco, procedente de Argentina. Según muestra el documental *Floro Manco y el legado que nos dejó*, Floro filma *Carnaval de Barranquilla*, el primer documental en Colombia. En el año 1916 se exhiben de él: *De Barranquilla a Santa Marta* y *De Barranquilla a Cartagena* (...) Por estas fechas, *Una vida de perros* y *¡Armas al hombro!*, ambas de Charles Chaplin; eran los sucesos cinematográficos del momento. En Francia se estrenaba *El Conde de Montecristo* (Henri Pouctal, 1918).²

De Floro Manco no se vuelve a saber nada cinematográficamente hablando, quien dicho sea de paso fue el primer promotor de la Kodak en cámaras y películas. El cine colombiano de 1897 a 1907 y según Salcedo Silva, debe resultar un desafío para los investigadores. Ya que el cine, para los cronistas de principio de siglo, era solo una curiosa referencia de poca importancia, muy superada por el entusiasmo y opiniones

¹ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 16 y p. 17.

² RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 28.

sobre espectáculos serios como el teatro, la ópera o la zarzuela. Puede tener razón el historiador y crítico de cine colombiano.³

Hay que pasar a los años cincuenta con *Carnaval de Barranquilla* (1952) de Jaime Muvdi Abufhele, *Carnaval de Barranquilla* (1953) del mismo cineasta y *La Langosta Azul* –primera película de ficción en el Caribe colombiano-, de Álvaro Cepeda Samudio. Dicho en otras palabras: el primer cineasta caribeño en rodar documentales en 16mm.

Es Jaime Muvdi Abufhele, y treinta y ocho años después de la experiencia de Manco. Anterior a él, no hay datos verificables de películas y cineastas costeos.⁴

Más adelante, el autor decide indicar los acontecimientos de los años veinte que considera determinantes para la historia del cine en el Caribe colombiano, poniéndolos en contraste (como acostumbra a hacer a lo largo de ésta obra) con los hechos cinematográficos que ocurrieron paralelamente en otras naciones del mundo; “Volvamos con intensa cinefilia a los años 20’s. El documental de los hermanos Francisco y Vicente Di Doménico, *Barranquilla Moderno*, se exhibe el 18 de septiembre de 1925. La empresa formada por estos italianos (S.I.C.L.A.) rodaría sus productos audiovisuales en el barrio *Las Flores*, para la apertura de *Bocas de Ceniza* y otros aspectos de la vida local en Barranquilla (...) Pero entremos en la era del cine sonoro. El 6 de octubre de 1927 la Warner Bros., en los Estados Unidos, presenta *El cantor del jazz*, la primera película sonora con más tiempo de duración (noventa minutos) con Al Jolson.

El filme está basado en una obra de teatro homónima, de mucho éxito en Broadway en aquel entonces. Diez años más tarde, surgen los primeros ensayos del cine parlante nacional (...) Recordamos como marco cultural cinéfilo, que el ruso Sergei Einstein realiza en los años veintes, dos películas importantes para la historia del cine. Por un lado *El Acorazado de Potemkin* (1925), cinta aun hoy día, de culto y estudio por parte de los estudiantes de cine en las universidades. El otro filme es *Octubre*, el cual dirige en Leningrado, ciudad en la que había vivido los primeros ocho meses de la Revolución.⁵

³ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 29

⁴ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 31.

⁵ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 48 y p. 49

Para dar una referencia sobre la actividad cinematográfica durante los años cuarentas en el Caribe colombiano, Restrepo Sánchez acude a una cita textual extraída de la revista *El Heraldó Dominical*, del periódico *El Heraldó* de la ciudad de Barranquilla (Colombia), publicada el 22 de septiembre del año 2000 por el periodista Elkin J. Sánchez: “La gloria del cineasta Rafael Campanella Rodríguez, es que en la década de los años 40’s, 50’s y sesentas filmaba películas a color en 8mm. y súper 8mm. (...) Aunque fue a Venezuela a visitar a un familiar, y allá, por filmar una Parada Militar, lo detuvieron como espía colombiano y le decomisaron la cámara, las películas y un bolso con sus papeles –incluido el pasaporte-. Adquirió otra filmadora alemana y continuó con su carrera rodando cortometrajes a color: *Brisas del Magdalena* –acerca del río-, *Corridas de toros*, *Carnavales de Barranquilla* (años cincuentas y sesentas) y *Paisajes costeros –Galerazamba-Cartagena.*”⁶

Con el fin de ampliar la información sobre la actividad cinematográfica durante la década de los cuarenta en el Caribe colombiano, el autor Gonzalo Restrepo Sánchez nos comenta sobre la “Sociedad Filmica” fundada en la ciudad de Barranquilla por el historiador y guionista Alfredo De La Espriella, el fotógrafo social “Pacho” Obregón y el cineasta Jaime Muvdi Abufhele. El objetivo primordial de éste equipo de producción se basaba, simplemente, en filmar los acontecimientos y eventos sociales que ocurrieron en la ciudad de Barranquilla durante los años en que mantuvieron su actividad (a partir de 1946). Restrepo Sánchez identifica algunos de sus proyectos filmados de esta manera: “(...) se rodó en blanco y negro el buque *David Arango* en la Intendencia Fluvial, algunas comedias –filmadas en partes- que Alfredo escribió para teatro y la Semana Santa, siendo las locaciones de entonces: *La Calle España* y *La Iglesia de San Nicolás*. ‘Todo con un criterio de aficionados, pero con un grande valor sentimental’, apostilla Alfredo de la Espriella. También, nos revela Alfredo De La Espriella, que en los 50’s filmaron a la entonces Miss Universo, Luz Marina Zuluaga; los *Juegos Centroamericanos* y muchos aspectos que configuraron la Barranquilla de entonces.”⁷

Siguiendo la cronología de los datos históricos que aborda el texto, aparece la obra realizada por el cineasta barranquillero Luis Ernesto Arocha durante la década de

⁶ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 63 y p. 64.

⁷ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 65.

los sesenta. El autor nos explica la obra de Arocha a partir de su cortometraje *Los Placeres públicos* (1968): “(...) que es una especie de collage cinematográfico sobre las fiestas y actos sociales que tienen carácter de rito público evasivo (catálogo del III Salón del Autor Audiovisual. Barranquilla, Colombia, 1998). En el año 1968, Arocha con Álvaro Cepeda Samudio y Diego León Giraldo producen *Noticiero del Caribe*. Este trabajo se prolongaría durante tres años. Además, realizarían en 1969 -35mm. y a color-, *Carnaval del Caribe*. Debemos recordar que Arocha co-dirigió con Cepeda Samudio, *La subienda*, en el año 1972 -en 35mm-. Luego vendrían *Cali en salsa* y otros trabajos cinematográficos en los primeros años de los setentas, que lo considerarían como cineasta barranquillero y con una visión particular de la vida. (...) Podemos decir que Enrique Grau, Álvaro Cepeda Samudio y Luis Ernesto Arocha –ambos editan y dirigen respectivamente *Barranquilla* y *el Atlántico*, en 35mm. y 12 minutos de duración-; son los cineastas caribeños protagonistas del momento.

Finalizando el apartado conferido a la obra que desarrolló Luis Ernesto Arocha durante los años 60's, Gonzalo Restrepo Sánchez hace énfasis por medio del esbozo titulado *1970-1980 LOS GLORIOSOS SETENTAS* sobre los trabajos audiovisuales que en ésta década llevó a cabo éste director y Jaime Muvdi Abufhele respectivamente. Cabe mencionar que con la *Ley del Sobreprecio* la financiación de dichos trabajos audiovisuales fue posible de una manera menos dificultosa para estos realizadores. Según las anotaciones de Restrepo Sánchez, los trabajos de Jaime Muvdi Abufhele durante este período (entre los que se destaca *Trojas de Cataca*, considerado por el autor como su documental mejor logrado) fueron:

Caretas y Capuchones (1976)

Paraíso del Caribe (1976)

Popayán (1976)

Santa marta 450 años (1976)

Trojas de Cataca (1977)⁸

Con respecto al trabajo de Luis Ernesto Arocha durante esta gloriosa época (como menciona el autor del libro), Restrepo Sánchez hace un listado en el que se logra identificar *Asilef*, un segundo documental que dirige basado en la escultora bogotana

⁸ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p.91.

Feliza Bursztyn, y el maravilloso e icónico cortometraje *La Ópera del Mondongo*, otro documental con el que hace una crítica a las condiciones de los servicios públicos en Barranquilla y retrata la expresión de su pueblo mediante una puesta en escena “cursi tropical, chillona y extravagante”. No estaría de más añadir que en 1972, Arocha obtuvo un premio *India Catalina* por su trabajo en esta producción. Las realizaciones de Arocha durante estos años fueron:

Asilef

Cali en Salsa

Danzas y Comparsas del Carnaval

Doble de sexo y violencia: basada en un cuento de Alberto Duque López.

La Opera del mondongo

Según los datos del catálogo del III Salón del Autor Audiovisual de 1998, el autor incluye otro listado de obras filmadas por Luis Ernesto Arocha en formato 8mm. y súper 8:

Pasión y muerte de Margarita Gautier

Sansón y Dalila

Albertina ha desaparecido

Happy birthday baby star

Aria: muestra las pinturas del costeño Manolo Vellojín.

Corraleja: una muestra pictórica del grupo de artistas “El Sindicato”.⁹

Aunque el autor menciona los numerosos proyectos realizados durante los “gloriosos setentas” bajo la dirección de Jaime Muvdi Abufhele y Luis Ernesto Arocha, también considera aquellos trabajos concebidos por Juan De Biase Álvarez y Alberto Duque López de la siguiente manera: “El barranquillero Juan De Biase Álvarez –tras estudiar cine en la Universidad de New York, Tisch Ins Dpt. Of Visual Arts-, dirige en 1974, *Barranquilla ayer y hoy*, en 35mm. De Biase al respecto señala que eran foto

⁹ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 93 y p. 94.

fijas, imágenes de Barranquilla, el accidente de los galaperos. Era mostrar: el pasado, presente y la proyección al futuro de la ciudad.”¹⁰

Más adelante, Restrepo Sánchez reconoce la dirección de tres cortometrajes (*Paloma*, *Cenizas*, *Sebastián*) a cargo de Alberto Duque López y filmados en locaciones naturales de Barranquilla y Puerto Colombia. “Alberto Duque López –hasta donde llega mi investigación- ha dirigido tres cortometrajes. En el año 1976, se estrena con *Paloma*, la historia de un ciego que vive con una niña de 12 años (gana premio en Moscú). Protagonizan Felipe Solano y Amalia Solano. Luego en el año 1977 dirige -35mm. y 10min.-*Cenizas*, que es la historia de un proyccionista de una sala de cine y su esposa. Actúan Pepe Sánchez y Mónica Silva. También en el año de 1977 –y con la coordinación de Marcie McCausland-, realiza *Sebastián*. Es la historia de un hombre quien se cree la reencarnación de Santander y es protagonizada por Felipe Solano, un actor y productor muy conocido de entonces, quien dicho sea de paso es de los actores más prolíficos que ha tenido Colombia.”¹¹

El autor destaca que uno de los acontecimientos más importantes de la historia del cine en el Caribe colombiano durante la década de los ochenta lo demarca la creación de la *Fundación Cinemateca del Caribe*. El autor señala que mientras que en París se refieren al término de *Cinemateca* desde 1918, “En nuestra región Caribe, tendríamos que esperar a los años 80’s, donde una serie de cinéfilos encabezados por Jaime Abello Banfí, ‘pondrían la piedra’. Con personería jurídica, la *Fundación Cinemateca del Caribe* es reconocida mediante la resolución 615 del 18 de septiembre de 1986 de la Gobernación del Atlántico. El apoyo de la Universidad del Norte, la primera cuenta corriente y los primeros filmes proyectados –películas yugoeslavas como *Papá está en viaje de negocios* de Emir Kusturica-, hoy es un grato recuerdo de su historia. Pero, tendríamos que esperar, el 28 de mayo de 1995, para la inauguración de la Cinemateca –y el Planetario-, en la sede de *Combarranquilla* en la calle 43 No. 63B – 77. Con la asistencia del Ministro de Comunicaciones de entonces, Armando Benedetti Jimeno, también hicieron presencia el Ministro de Educación; el Gobernador

¹⁰ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p.94.

¹¹ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p.96.

del Atlántico, Nelson Polo Hernández; Sara Harb Said –directora de la Cinemateca en ese momento- y otras personalidades de la ciudad. Aunque –y hay que decir la verdad-, los cineastas del Caribe colombiano –muchos de los citados en este libro-, brillaron por su ausencia. Una vez más tocamos el desinterés –aunque no permanente- de los caribeños colombianos por lo que nos atañe. Menos mal estaban ese día, otros cinéfilos como Tita Cepeda, don Víctor Nieto Núñez, José Miguel Gómez, Rita Bendeck, Luis Ernesto Arocha y Jaime Abello Banfi –presidente de la Fundación Cinemateca del Caribe-, entre otros.”¹²

Con su enfoque aún establecido en la década de los ochentas, el autor hace referencia al trabajo del cineasta barranquillero Luis Fernando “Pacho” Bottía, partiendo con una mención de su ópera prima titulada *Carnaval en blanco y negro*. Más adelante, el autor incluye el reconocimiento de Bottía como el primer director caribeño en realizar un largometraje y finaliza con algunas referencias sobre el elenco y el equipo humano que trabajó en la producción de *Juana tenía el pelo de oro* (su segundo largometraje, aún en estado de post producción durante el 2003, año en que fue publicada ésta edición). “En Barranquilla surge Luis Fernando “Pacho” Bottía y su película es *Carnaval en blanco y negro*, donde vemos cómo a través de una ventana, pasan una serie de personajes. La cámara nunca se moverá de donde está emplazada. El filme dura 12 minutos y tiene una mención en el IV Festival de Colcultura. En 1982 dirige *El Guacamaya* -23 min.-. Con guión escrito por él y Heriberto Fiorillo, protagonizan el filme Mauricio Duque, Sigifredo Eusse y Gladys Monroy entre otros. En *Ay Carnaval* –documental de 12min.-, “Pacho” Bottía es asistente de dirección. En el año 1985, en la era Focine, el cineasta barranquillero dirige *La boda del acordeonista*, y protagonizan el filme Orangel Maestre, Iris Oyola y Natalia Caballero. Podemos decir que su película es el primer largometraje en la historia del cine del Caribe colombiano –filmada por un caribeño-. Aunque la película tuvo críticas muy dispares, ganó 4 premios internacionales interesantes. La historia nos plantea la vida de Adel Francisco, un joven acordeonista quien al conocer a Blanca –morena de cabellos

¹² RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p.121 y p. 122.

rizados- decide casarse con ella; pero la aparición de una misteriosa mujer –Mohana, diosa de las aguas- cambiará los hechos.”¹³

Seguidamente Restrepo Sánchez destaca una ocasión en que, durante los ochentas, el escritor y cineasta barranquillero Heriberto Fiorillo hizo parte de la primera coproducción sudamericana con la entonces Unión soviética. “En *Los Elegidos* (*Izbrannye*, 1983), filme basado en la novela homónima de Alfonso López Michelsen – co-escribe el guión con Sergei Solovyov-. Heriberto Fiorillo es director asociado. Esta película es la primera co-producción sudamericana con la entonces Unión Soviética. La historia se desarrolla a principios de los años cuarentas, durante la Segunda Guerra Mundial y narra la vida de un emigrante judío alemán, quien se refugia en Colombia y es acogido por la clase privilegiada de la sociedad de Bogotá, la cual más tarde lo acusa de una vinculación nazi.”¹⁴

Siguiendo el orden cronológico de *Breve Historia de los cineastas del Caribe Colombiano*, su autor, Gonzalo Restrepo Sánchez, entra en los años noventa relatando los principales acontecimientos cinematográficos de nuestra región durante ésta época. Por supuesto, el largometraje del periodista y cineasta Ernesto McCausland es una referencia obligatoria en esta discusión. “El periodista rueda el segundo largometraje costeño en la historia del cine colombiano, *El último Carnaval*. Evidenciando falta de experiencia –aunque viene de la televisión-, el filme protagonizado por el cubano Jorge Cao, nos muestra la vida real de un personaje barranquillero –Benjamín García-, quien después de disfrazarse de Drácula durante 25 años, en 1998 ataca con mordiscos a una chica. El filme de escaso presupuesto, recuperó rápidamente la inversión y creo –a modo de anécdota-, que es la cinta que más días se ha exhibido en el cine *Metro 1*, en la era de los nuevos dueños, *Royal Films*. Luego McCausland realiza su segundo filme, *Siniestro*. Una cinta de ficción –en blanco y negro- basada también en un hecho real ocurrido en Ovejas, Sucre, sobre una ‘chiva’ que sufre un accidente en 1950. Fue asesor

¹³ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 124.

¹⁴ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 127.

de este proyecto el veterano Jaime Muvdi Abufhele. En la actualidad -2003- *La Esquina del Cine*, productora de Ernesto, prepara *Champeta Paradise*. ”¹⁵

En un apartado aislado y siguiendo su respectiva cronología desde los años cuarentas, Restrepo Sánchez hace énfasis en el trabajo de las mujeres cineastas del Caribe colombiano. A modo de introducción, señala el desempeño de Lily Álvarez; “En Colombia Lily Álvarez fue la primera mujer, quien en pos de sus méritos profesionales, sobresalió en el medio cinematográfico nacional. Tres películas –gracias a su esfuerzo– merecen ser destacadas de nuestra cinematografía: *Antonia Santos* (1944), *Bambucos y corazones* y *El sereno de Bogotá*. ”¹⁶

Posteriormente, incluye el trabajo cinematográfico de la cartagenera Martha Yances en diversos proyectos y cumpliendo con distintos cargos. “La cartagenera Martha Yances Peña musicaliza *La Fiesta*, de Ricardo Cifuentes Caballero. En el documental *La Cartagena de García Márquez* (1997), Martha Yances Peña es la productora y directora. Además es la directora de producción en *Juana tenía el pelo de oro* de Pacho Bottía y asimismo tiene entre sus créditos, *Daniel Lemaitre: crónica, canto y olor a corralito*, -video 25 min.-.”¹⁷

Resultaría imposible obviar el trabajo de la barranquillera Sara Harb Said en este apartado. Según nos cuenta el autor, “Sara Harb Said –nacida el 14 de febrero de 1955-, es una cineasta barranquillera con estudios sobre cine en la Escuela de San Antonio de los Baños, en Cuba, y en Atlanta, Estados Unidos. De su filmografía se destaca *Patrimonio Arquitectónico de Barranquilla*, realizado en 1990 en video con Luis Ernesto Arocha. En 1989 dirige *Agua pa’ti, agua pa’mí* –también hecho en video con Arocha. En el año de 1991, hace lo mismo con *Congo de Carnaval*. Al año siguiente en Santa Marta realiza *Vida o Muerte: una decisión del hombre*. En el 2001, *Tap dancing*, en formato de cine y de tres minutos de duración. Para la famosa serie de Telecaribe, *Corralejas* –años 80’s- de Pacho Bottía, Harb fue asistente de dirección. Con muchos

¹⁵ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 146.

¹⁶ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 147.

¹⁷ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 148.

proyectos aún, ‘Sarita’ fue durante muchos años la directora de la Fundación Cinemateca del Caribe. Una vez dejado su cargo que llevó brillantemente, se estrena –y con mucho entusiasmo- como directora de cine su medimetroraje *Ensalmo*. En el año de 1987 ‘Sarita’ fue script de *Bochinche de Barrio Arriba* -16mm.- y en formato video co-dirigió con Luis Ernesto Arocha *Tiempo de Brisa, tiempo de carnaval* –Premio nacional Simón Bolívar-, a finales de los noventas.”¹⁸

Restrepo Sánchez también considera el trabajo de Jessica Grossman (hoy conocida como Jessica Sofía Mitrani), directora de los cortometrajes *Rita va al supermercado* y *En un solo zapato (In A single shoe)*, ambos protagonizados por la actriz barranquillera Rita Bendeck. Dice el autor “En el año 2000, Jessica Grossman dirige *Rita va al supermercado* -35mm., ficción, 15min y a color-. Esta barranquillera escribe y hace el montaje –con Luis Ernesto Arocha-, de una historia protagonizada por Rita Bendeck, Alberto Velilla y Mónica Gontovnik entre otros actores de la Región Caribe. El corto va de una mañana, después de tres años de matrimonio, cuando el marido de Rita le pide a ella que compre unas cerezas. Rita va al supermercado y en cada sección se encuentra con sus fantasmas, que componen su complejo y rosado mundo femenino. La vida doméstica de Rita no va a ser la misma, después de éste particular viaje al supermercado. (Catálogo Festicine Cartagena No. 41, 2001)”.¹⁹

La nueva generación de cineastas caribeños (o *Nueva Ola Caribe* como le llama el autor), según la perspectiva de Gonzalo Restrepo Sánchez, es encabezada por Francisco González Rosales, Eduardo Ortega, Steve Carrillo, Iván Wild, Roberto Flórez y Alessandro Basile. Con respecto a éste último, el autor comenta: “Alessandro Basile –hijo del actor y cineasta italiano Salvo Basile-, nació en Cartagena el 3 de febrero de 1971 y tras estudiar cine en Boston, incursiona con el video y graba *No se me acaba la sed* con la Orquesta Sinfónica Infantil, de Bogotá, acompañada por Francisco Zumaqué. Su reciente trabajo en cine -35mm.- es *Bogotá 2016*. Un filme futurista co-dirigido por Pablo Mora y Ricardo Guerra. Protagonizan Cristina Umaña y John Alexander Toro. Aunque no está trabajado en la región Caribe colombiana, Alessandro Basile tiene entre sus créditos como asistente de director y productor de campo, la película de Sergio

¹⁸ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 150.

¹⁹ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 150 y p. 151.

Cabrera *Golpe de Estadio*. Uno de los trabajos más internacionales del joven cineasta cartagenero.”²⁰

Sin perder su punto de vista sobre el trabajo que desempeñan los jóvenes que (según la fecha de publicación del libro) se encuentran actualmente involucrados en el oficio fílmico a nivel regional, Restrepo Sánchez nos comenta sobre algunos integrantes de la compañía productora que fundó Ernesto McCausland. “Un grupo de jóvenes quienes integran *La Esquina del Cine* –productora de los filmes de Ernesto McCausland-, han realizado el cortometraje *Platanero Salsero* –en video digital y dirigido por el neoyorkino Steve Carrillo-. Cuenta en su elenco y producción con Ana Milena Londoño –actriz fetiche en los filmes de McCausland-, Eduardo Ortega, Juan Sebastián Maya, entre otros. Este trabajo premiado en el Festival de Cine Latino de Nueva York (2003); cuenta la historia de un vendedor de plátanos, quien desde su carro e’ mula recorre las calles de Barranquilla.”²¹

A modo de conclusión para este apartado e incluso, el libro entero, Gonzalo Restrepo Sánchez hace mención de lo que identifica aquí como la *Nueva Ola Caribe*: “El jueves 23 de julio de 2003 en la *Biblioteca Piloto del Caribe*, este movimiento encabezado por Iván Wild y Roberto Flórez exhibieron sus respectivos medimetrotrajes. El primero presentó *Pequeño Cielo Roto* (2000), una adaptación del cuento *Pink Tomate* de Rafael Chaparro. El segundo, egresado de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, proyectó *Un viernes por la tarde* (1999, 35mm., a color). El cortometraje - 18min.- protagonizado por Vladimir Cruz (*Fresa y chocolate*), nos cuenta una historia de desamor entre personajes ‘encerrados’ en ellos mismos. Ambos y como dijo Miguel Iriarte: sin la referencia de sus antepasados cineastas, como Cepeda Samudio, Luis Ernesto Arocha, etc.; muestran un Caribe menos caricaturizado.”²²

Para terminar con su proyecto de investigación histórica sobre el cine del Caribe colombiano, Gonzalo Restrepo Sánchez cita al cineasta mejicano Arturo Ripstein: “Hacer cine en Latinoamérica es persistir sin esperanza.”²³

²⁰ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 156.

²¹ RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 156 y p.157.

²² RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003, p. 158.

²³ *Ibíd.*

2.2. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS FÍLMICO

Para la elaboración de los análisis cinematográficos en términos de espacio, temporalidad y puesta en escena aplicados a los cortometrajes seleccionados para este proyecto, tomé la opción de basarme en las categorías teóricas establecidas al respecto por los analistas norteamericanos David Bordwell y Kristin Thompson, autores de la obra *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. El libro comprende una extensión de 544 páginas y desde su primera edición en 1979, es ampliamente considerado como el texto más respetado y de mayor trascendencia en materia de análisis cinematográfico contemporáneo.

Haciendo énfasis sobre las posturas teóricas en que se apoyan los diversos análisis que hicieron posible cumplir con los objetivos trazados para esta investigación, citaré a continuación los esbozos y las definiciones sobre espacio, temporalidad y puesta en escena que Bordwell y Thompson manifiestan por medio de su obra, al igual que las categorías que deben tenerse en cuenta a la hora de llevar a cabo un análisis cinematográfico basado en estos componentes técnicos y artísticos.

En el capítulo cuatro de *Arte Cinematográfico: Una Introducción* titulado *La Narración como sistema formal*, los autores hacen un esbozo inicial sobre los conceptos de Espacio y Tiempo, afirmando la finalidad que desempeñan dichos componentes cinematográficos en el sistema formal de una película narrativa.

En el apartado titulado *Causa y Efecto* de éste capítulo, los autores hacen una introducción a las teorías sobre Espacio y Tiempo, en la que consideran el papel que desempeñan los personajes dentro de una narración. Manifiestan que “Al crear los hechos y reaccionar ante ellos, los personajes desempeñan un papel dentro del sistema formal de una película. Incluso cuando los personajes se basan en figuras históricas (como Napoleón en *Guerra y Paz*), no son idénticos a la gente real. En una narración los personajes son seres inventados.”²⁴

Después de esclarecer la incuestionable concepción sobre la naturaleza ficticia o inventada de un personaje, los autores entran a definir puntualmente lo que caracteriza a la complejidad de un personaje al mencionar que “Cuando decimos que el personaje de una película es ‘complejo’ o ‘bien desarrollado’, en realidad queremos decir que el

²⁴ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 68.

personaje era una colección de varios o diversos rasgos. Un personaje menor puede tener sólo uno o dos rasgos. Un personaje memorable, como Sherlock Holmes, es un conjunto de rasgos, algunos se refieren a sus hábitos (su afición por la música, su adicción a la cocaína) y otros reflejan su naturaleza básica (su penetrante inteligencia, su desdén por la estupidez, su orgullo profesional, su ocasional galantería). Los rasgos de carácter pueden incluir actitudes, habilidades, preferencias, impulsos psicológicos, detalles de vestuario y aspecto, y otras cualidades específicas que crea la película para un personaje.”²⁵

Seguidamente, Bordwell y Thompson se proponen a identificar dos tipos elementales que supone el término de causa, explicándolos la siguiente manera: “Las causas pueden ser supranaturales. En el libro del Génesis, Dios es el causante de la formación de la tierra; en las obras de teatro griegas, los dioses participan en los acontecimientos. Las causas también pueden ser naturales. En las películas denominadas catástrofes, un terremoto o un maremoto pueden ser la causa que dé lugar a una serie de acciones por parte de los personajes”.²⁶ A esto, los teóricos añaden que “(...) una vez que estos incidentes naturales establecen la situación, normalmente toman parte en la acción los deseos y objetivos humanos para desarrollar la narración. Por ejemplo, un hombre que escapa de una inundación puede verse en la situación de tener que decidir si rescatar o no a su peor enemigo. Por lo general, el espectador intenta activamente conectar los hechos mediante la causa y el efecto. Dando un incidente, tendemos a establecer hipótesis sobre qué puede haberlo causado o sobre lo que, a su vez, podría causar. Es decir, buscamos innovaciones causales.”²⁷

Luego de una completa explicación sobre los tipos de causas que existen en una narración, y de cómo operan los conceptos de causa y efecto según la percepción de los espectadores (utilizando un ejemplo concreto), para concluir este apartado los autores del libro anotan otra modalidad en que las causas y efectos se presentan en el argumento de una película narrativa, al afirmar que mucho de lo que se ha dicho sobre la causalidad pertenece a la presentación directa por parte del argumento de las causas y efectos. En *El hombre que sabía demasiado* (Alfred Hitchcock, 1934), se muestra que Jill es una excelente tiradora y gracias a ello puede salvar a su hija. Los vecinos de *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975) responden al ataque del escualo que se ha mostrado al

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 69.

²⁷ *Ibíd.*

comienzo de la película. No obstante, Bordwell y Thompson mantienen una perspectiva abierta hacia otros procesos mediante los que el espectador logra concebir las causas y los efectos de una narración fílmica aseverando que “el argumento también logra llevarnos a *deducir* causas y efectos y, por lo tanto, a construir una historia total. Las películas de detectives proporcionan el mejor ejemplo de cómo puede funcionar esta construcción activa de la historia”.²⁸

Una vez concluido el apartado sobre causa y efecto, David Bordwell y Kristin Thompson nos conducen finalmente a su teoría sobre el tiempo y de cómo los espectadores construyen el tiempo de la historia a partir de lo que presenta el argumento de una película. Es importante tener en cuenta inicialmente que, según la perspectiva de los autores del libro, existen tres categorías distintas que contribuyen a una construcción global del concepto de temporalidad fílmica que se establecen como: *Orden temporal*, *Duración temporal* y *Frecuencia temporal*.

Pero antes de entrar a describir estas tres importantes categorías, resultaría válido tener en cuenta las palabras que los autores anotan a modo de introducción para este apartado, que nos explica la manera en que el argumento es capaz de narrar una historia sin la necesidad de mostrar absolutamente todos los períodos de tiempo comprendidos en ella, y que por lo contrario, el director o directora de cine dispone de diversas posibilidades para trabajar con la temporalidad de una película: “El argumento puede presentar solamente ciertos períodos de tiempo; de este modo, el espectador deduce que se ha omitido una parte de la duración de la historia. Una posibilidad más consiste en hacer que el argumento presente el mismo acontecimiento de la historia muchas veces, como cuando un personaje recuerda repetidamente un incidente traumático. Esto significa que, al construir la historia de una película a partir de su argumento, el espectador intenta colocar los acontecimientos en *orden* cronológico y asignarles una *duración* y una *frecuencia*. Podemos analizar cada uno de estos factores de forma separada.”²⁹

En el apartado designado a identificar la categoría de *orden temporal* los autores se dedican primordialmente a definir los conceptos de *flashback* y *flashforward*, dos herramientas de narración temporal que resultan indispensables en la gran mayoría de las películas contemporáneas, al mismo tiempo que se alude a la capacidad del

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 70.

espectador de reordenar mentalmente los acontecimientos presentados según deberían haber ocurrido lógicamente. Los autores mencionan que “Estamos bastante acostumbrados a las películas que presentan los acontecimientos sin seguir el orden de la historia. Un *flashback* es simplemente una porción de una historia que el argumento presenta sin seguir el orden cronológico. Supongamos que vemos el plano de una mujer que piensa en su infancia y a continuación un segundo plano que la describe como niña; comprendemos que el segundo plano muestra en realidad un acontecimiento de la historia anterior al que mostraba el primero. Esto no nos confunde porque mentalmente reordenamos los acontecimientos en el orden que deberían haber seguido lógicamente: la infancia es anterior a la edad adulta.”³⁰. Así mismo, los autores definen el concepto de *flashforward* y de la siguiente manera concluimos el apartado designado al concepto de *orden temporal*: “Igualmente, un *flashforward*, es decir, pasar del presente al futuro y luego regresar al presente, también sería un ejemplo de cómo puede alterar el argumento el orden de la historia (...) El ejemplo de las películas de detectives también resulta pertinente aquí. Una película de detectives no sólo manipula la causalidad de la historia al retener acontecimientos fundamentales, sino que también falsea el orden de la historia. El argumento presenta los hechos que rodean el crimen sólo cuando el detective los revela en el clímax.”³¹

Teniendo establecido a lo que se refieren David Bordwell y Kristin Thompson con *orden temporal*, los teóricos nos conducen a su definición del concepto de *duración temporal*. Resulta imprescindible tener en cuenta que para Bordwell y Thompson la *duración temporal* de una película narrativa se define mediante tres distintas perspectivas del asunto: *duración de la historia*, *duración del argumento* y *la duración en pantalla*. El texto sostiene, de manera sintetizada y a partir de un ejemplo de la película *Con la muerte en los talones* (Alfred Hitchcock, 1959) que “Las relaciones entre la duración de la historia, la duración del argumento y la duración en pantalla son complejas, pero para nuestros fines podemos decir que el cineasta puede manipular la duración en pantalla independientemente de la duración total de la historia y de la duración del argumento. Por ejemplo, *Con la muerte en los talones* tiene una duración total de la historia de siete años, una duración del argumento de cuatro días y cuatro noches, y una duración en pantalla de unos 136 minutos. Al igual que la duración del

³⁰ *Ibíd.*

³¹ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 71.

argumento se selecciona a partir de la duración de la historia, la duración en pantalla se selecciona a partir de la duración total del argumento”³²

Teniendo claro el concepto de *duración temporal* y las relaciones que existen entre sus tres distintas variantes, Bordwell y Thompson se proponen a identificar lo que ellos entienden por *frecuencia temporal*. El argumento de una película, según los autores del texto, puede modificar la frecuencia de la historia de diferentes modos. Si la historia contiene una acción que se produce varias veces, el argumento presentará *uno o unos pocos* casos y dejará que estos resuman el resto. Más adelante, el texto asevera que ocasionalmente, un único acontecimiento de la historia puede aparecer dos veces o incluso más en el tratamiento del argumento. Según Bordwell y Thompson “Si vemos un hecho al comienzo de una película y luego hay un *flashback* referente a ese hecho, vemos ese mismo acontecimiento dos veces. Algunas películas utilizan narradores múltiples, cada uno de ellos describiendo el mismo hecho; de nuevo, vemos lo mismo varias veces. Esto nos puede permitir ver la misma acción de diferentes modos. El argumento también puede proporcionarnos más información, para que podamos comprender el hecho de un contexto nuevo cuando vuelva a aparecer.”³³

Como ocurre a lo largo de la obra, los teóricos consideran la forma en que los conceptos explicados operan según la percepción del espectador. En el caso de la *frecuencia temporal*, Bordwell y Thompson explican hasta qué punto el espectador debe participar activamente para comprender una película narrativa, así: “Las diferentes formas en que el argumento de una película puede manipular el orden, la duración y la frecuencia de una historia ilustran hasta qué punto debe participar activamente el espectador para comprender una película narrativa. El argumento suministra pistas sobre la secuencia cronológica, el tiempo que duran las acciones y el número de veces que se producen los hechos, y es tarea del espectador hacer deducciones y formarse expectativas (...) La repetición de acciones también puede estar motivada por la necesidad del argumento de transmitir ciertas causas clave muy claramente al espectador.”³⁴

Siguiendo con la lectura y habiendo entendido las teorías iniciales sobre la temporalidad fílmica y las diversas formas de trabajarla a favor del argumento y la

³² *Ibíd.*

³³ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 72.

³⁴ *Ibíd.*

narración, los autores David Bordwell y Kristin Thompson nos suministran información sobre su entendimiento del espacio como uno de los factores necesarios para comprender el desarrollo de los acontecimientos en una película narrativa.

Normalmente, anotan los autores, el lugar de la acción de la historia es también el del argumento, pero a veces el argumento nos lleva a deducir otros lugares como parte de la historia. Ejemplificando el caso de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), los autores nos permiten caer en cuenta de que nunca vemos la casa Roger Thornhill o los colegios de que echaron a Kane, y así es cómo la narración puede exigirnos imaginar espacios y acciones que nunca se muestran. Cabe resaltar del mismo modo que según los autores, junto al espacio de la historia y el espacio del argumento, el cine también utiliza el *espacio en campo*, el espacio visible dentro del cuadro.³⁵

Más adelante, el texto nos indica la manera en que el tiempo y el espacio también brindan la capacidad de ser empleados como generadores de modelos argumentales. Los autores consideran que “El tiempo o el espacio también proporcionan modelos argumentales. Una situación enmarcada en el presente puede dar lugar a una serie de *flashbacks* que muestren el modo en que los hechos llevaron a la situación presente, como en los *flashbacks* de *Ciudadano Kane*. El argumento también puede crear una duración específica para la acción, una fecha límite. En *Regreso al futuro* (Robert Zemeckis, 1985), el héroe tiene que sincronizar la máquina del tiempo con un rayo de luz en un momento concreto para regresar al presente. O bien puede crear modelos de acción repetida mediante ciclos de hechos. Este modelo se produce en *Zelig* (Woody Allen, 1983), donde el camaleónico héroe pierde repentinamente su identidad al imitar a la gente que le rodea. El espacio también puede convertirse en la base de un modelo argumental. Esto normalmente sucede cuando la acción está limitada a un solo lugar.”³⁶

Con ésta última enunciación logramos percatar el alcance que tiene el espacio como determinante del argumento que se presente en una película narrativa. Más adelante, a manera de conclusión a este planteamiento que aborda el componente del espacio como modelo de desarrollo, los autores se adentran hacia un enfoque teórico más relacionado con las características propiamente narrativas de una película al anotar que “el argumento presenta hechos de la historia que nos dejan dudas en cuanto a la

³⁵ *Ibíd*

³⁶ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 73 y 74.

naturaleza de las consecuencias finales. En una película de misterio, si llegamos a saber quién es el criminal el filme tiene un desenlace, pero si deja alguna duda sobre la culpabilidad de la persona, se mantiene relativamente abierto. Nuestra respuesta también se vuelve menos firme. La forma puede entonces animarnos a reflexionar sobre otras formas en que nuestras expectativas podrían haber sido satisfechas.”³⁷

Consecutivamente, David Bordwell y Kristin Thompson dirigen su atención hacia el significado de la narración con el apartado *Narración: el flujo de la información de la historia*. Los autores sostienen que “El argumento puede disponer las pistas de forma que se retenga la información a favor de la curiosidad o la sorpresa. O bien puede suministrar información con el fin de crear expectativas o aumentar el suspenso. Todos estos procesos constituyen la *narración*, la forma en que el argumento distribuye la información de la historia con el fin de conseguir efectos concretos. La narración es el proceso concreto que nos guía para construir la historia a partir del argumento. Son muchos los factores que toman parte en la narración, pero los más importantes para nuestros propósitos están relacionados con el *alcance* y la *profundidad* de la información de la historia que proporcione el argumento.

Teniendo claro este concepto, podríamos profundizar en el entendimiento del tiempo de una manera más cuidadosa y examinarlo como herramienta de narración (a partir de ejemplos y aplicaciones verificables) y no como un factor aislado que se consiste de tres categorías únicamente (*orden temporal, duración temporal y frecuencia temporal*). Así, utilizando el caso de *Ciudadano Kane* como punto de referencia, los autores nos exponen que “Para comprender el orden cronológico y la presunta duración y frecuencia de la historia, el espectador debe examinar cuidadosamente el tapiz de los hechos argumentales. Por ejemplo, en el primer *flashback*, el diario de Thatcher habla de una escena en la que Kane pierde el control de sus periódicos durante la Depresión. En ese momento, Kane es un hombre de mediana edad. Sin embargo, en el segundo *flashback*, Bernstein describe la llegada de Kane en su juventud al *Inquirer* y su compromiso con Emily. Mentalmente, colocamos estos hechos del argumento en el orden cronológico (de la historia) correcto; luego seguimos reorganizando otros acontecimientos a medida que los conocemos”³⁸.

³⁷ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 74.

³⁸ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 88.

Continuando con el ejemplo de *Ciudadano Kane* Bordwell y Thompson nos hablan a continuación sobre los beneficios que genera el uso del *flashback* o la organización de los acontecimientos en la historia sin orden. Los autores afirman que dicho ordenamiento de hechos despierta una gran curiosidad y expectativa en el espectador, y explican cómo es esto posible incluso en algunos casos cuando el final del argumento es revelado desde que inicia la narración: “El argumento se vuelve más ‘lineal’ en su ordenación a medida que avanza (la película, *Ciudadano Kane*) y esto ayuda al esfuerzo del espectador por comprender la historia. Si el *flashback* de cada personaje omitiera tanto de la vida de Kane como omiten el noticiario o el informe de Thatcher, la historia sería más difícil de reconstruir. Tal y como es, las primeras porciones del argumento nos muestran los resultados de hechos que no hemos visto, mientras que las últimas confirman o modifican las expectativas que nos hemos formado anteriormente. Al organizar los acontecimientos de la historia sin un orden, el argumento nos lleva a formular expectativas muy específicas. Al comenzar con la muerte de Kane y la versión de su vida que nos da el noticiario, el argumento despierta una gran curiosidad sobre dos asuntos: ¿qué significa Rosebud? y ¿Qué puede haber sucedido para que un hombre tan poderoso estuviera tan solo la final de su vida? También hay cierto grado de suspenso. Ya tenemos un conocimiento bastante firme cuando el argumento vuelve al pasado. Sabemos que el matrimonio de Kane no durará, que sus amigos se marcharán, etc. El argumento nos incita a centrar el interés en cómo y cuándo sucederá una cosa concreta. De este modo, muchas escenas funcionan para retrasar el desenlace que ya sabemos seguro.”³⁹

Para finalizar el esbozo sobre el ordenamiento temporal ejemplificando el caso de *Ciudadano Kane*, Bordwell y Thompson consideran que el proceso que consiste en reordenar mentalmente los acontecimientos del argumento dentro del orden de la historia podría haber sido muy dificultoso si no hubiera sido por la presencia del noticiario “News on march”, ya que éste pasa del cubrimiento sobre la muerte de Kane a resumir la construcción de su imperio periodístico. En conclusión (y según los datos que nos proporcionan los autores) , el argumento de *Ciudadano Kane* no solo manipula el orden de la historia, sino que también nos lleva a construir la duración y la frecuencia de la misma. La *duración de la historia* que deduce el espectador consiste en 75 años de la vida de Kane, más la semana posterior a su muerte. Todo este período se presenta en

³⁹ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 89.

una *duración del argumento* que consiste en la semana que dura la investigación de Jerry Thompson. El uso de *flashbacks* permite que el argumento revele el material de la historia en un período de tiempo más corto. Pero también existe la *duración en pantalla*, unos 120 minutos.⁴⁰

Antes de pasar al capítulo siguiente, el texto hace una breve reflexión sobre lo que manifiesta como las *secuencias de montaje*, aquellas que son capaces de condensar largos pasajes de tiempo en la historia en breves resúmenes bastante diferentes de las escenas normales de la narración. En el caso de *Ciudadano Kane*, este tipo de secuencias resulta evidente cuándo se muestra la campaña del *Inquirer* contra los grandes negocios, la tirada del periódico, la carrera operística de Susan, y el aburrimiento de Susan mientras hace rompecabezas.⁴¹

Seguidamente, inicia el capítulo cinco de *Arte Cinematográfico: Una Introducción* que se titula *El plano: Puesta en escena*. Además de dar una introducción en la que destacan que la puesta en escena es la técnica o componente cinematográfico más fácil de recordar por los espectadores de una película, los autores David Bordwell y Kristin Thompson sintetizan la noción de puesta en escena del siguiente modo: “El término original francés, *mise-en-scène*, significa ‘poner en escena una acción’ y en un principio se aplicaba a la práctica de la dirección teatral. Los estudiosos del cine, extendiendo el término a la dirección cinematográfica, utilizan el término para expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica. Como sería de esperar según los orígenes teatrales del término, la *mise-en-scène* incluye aquellos aspectos del cine que coinciden parcialmente con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes. Al controlar la puesta en escena, el director *escenifica el hecho* para la cámara”.⁴²

En el siguiente apartado, titulado *Realismo*, los autores hacen un breve anuncio sobre el carácter realista de las puestas en escena enfatizando en el hecho que, aunque sea un aspecto que a menudo los espectadores juzgan en las películas narrativas, ocasionalmente no representa una categoría válida de análisis, pues en la mayoría de los

⁴⁰ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 89 y p. 90.

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 145.

casos lo que hoy puede considerarse como una característica que le otorgue realismo a una puesta en escena fílmica, posteriormente podría indicar todo lo contrario ya que con respecto a este factor el cine cambia y evoluciona constantemente. Para dar un ejemplo de esta particularidad, Bordwell y Thompson acuden a la situación de los *westerns* durante los años diez: los críticos americanos elogiaron la obra de William S. Hart por ser realista, pero los igualmente entusiastas críticos franceses de los años veinte consideraron estas mismas películas tan artificiales como las epopeyas medievales. Más adelante, los autores mencionan que “Al igual que los espectadores recuerdan éste o aquel fragmento de la puesta en escena de una película, también juzgan a menudo la puesta en escena según el grado de realismo (...) es mejor examinar las *funciones* de la puesta en escena, que rechazar cualquier elemento que no se adecue a nuestra idea de realismo. El cineasta puede utilizar *cualquier* sistema de puesta en escena y nosotros analizaremos la función que desempeña en la película en su totalidad: como está motivada la puesta en escena, cómo cambia o evoluciona, cómo funciona en relación con las formas narrativa y no narrativa.”⁴³

Con el apartado *Aspectos de la puesta en escena* los autores plantean (cómo claramente indica el título) un señalamiento de las cuatro áreas generales que componen a la puesta en escena fílmica, estas son: *Decorados y escenarios*, *Vestuario y maquillaje*, *Iluminación* y *Expresión y movimiento de las figuras*.

Para definir el concepto correspondiente a los *Decorados y escenarios* de una puesta en escena, Bordwell y Thompson inician con una cita textual del teórico francés André Bazin que reza:

El ser humano es sumamente importante en el cine. El drama en la pantalla puede existir sin autores. Una puerta que se cierra de golpe, una hoja al viento, las olas rompiendo en la orilla pueden intensificar el efecto dramático. Algunas piezas maestras del cine utilizan al hombre simplemente como un accesorio, como un extra, o como contrapunto de la naturaleza, que es el verdadero personaje principal.⁴⁴

Seguidamente, los autores identifican dos formas generales de escenificar las acciones en una película narrativa: en exteriores o interiores. Ésta última modalidad

⁴³ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 146.

⁴⁴ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 148.

ofrece al cineasta la oportunidad de construir los decorados y así crear un mundo completamente artificial. “El cineasta puede manejar los escenarios y los decorados de muchos modos. Una de las formas consiste en seleccionar una localización ya existente y escenificar en ella la acción, una práctica que se remonta a los comienzos del cine. Roberto Rossellini rodó *Germania, anno zero* (1947) entre los escombros de Berlín.

Hoy en día, los cineastas filman a menudo ‘en exteriores’. Por otro lado, el cineasta puede preferir construir los decorados. Méliès comprendió que se podía ejercer un mayor control si se filmaba en estudio, y muchos cineastas posteriores siguieron su ejemplo. En Francia, Alemania y sobretodo en Estados Unidos, la posibilidad de crear un mundo completamente artificial en el cine llevó a idear varias formas de abordar la construcción de decorados (...) Debemos recordar, sin embargo, que el realismo en los decorados es en gran medida una cuestión de convenciones visuales. Lo que nos resulta realista hoy en día puede muy bien parecerle enormemente estilizado al público del futuro.”⁴⁵

Llegando al final de este apartado, el texto aborda el significado de *atrezzo*, un término de particular interés que se utiliza para nombrar los objetos de la puesta en escena que representan una cierta importancia y que incluso facilitan la narración de las acciones en una película. “Cuando un objeto del decorado opera de forma activa dentro de la acción, podemos denominarlo *atrezzo*. Las películas están llenas de ejemplos: el pisapapeles al principio de *Ciudadano Kane*, el globo de la niña en *El Vampiro de Dusseldorf* (M-Eine Stadt einen Morder, 1931), el cactus en flor de *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962), el ataúd de Cesare en *El Gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920). Las películas de Luis Buñuel abundan en el uso surrealista del *atrezzo*, como sucede cuando un hombre ciego utiliza una gallina para curar la enfermedad de una mujer (*Los Olvidados*, 1950).⁴⁶

Una vez concluido el apartado sobre *Decorados y escenarios* y teniendo clara la noción de *atrezzo* según fue definida por los autores del texto, se da inicio al planteamiento correspondiente al área del *Vestuario y maquillaje*. Allí los autores aseguran que al igual que los decorados, el vestuario puede asignar elementos del *atrezzo* al sistema narrativo

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 149 y p. 150.

de la película⁴⁷. A continuación, los autores respaldan ésta última aseveración con algunos ejemplos: “El director de cine Guido, en *Fellini ocho y medio* (Federico Fellini, 1963), utiliza persistentemente sus gafas de sol para protegerse a sí mismo del mundo. Pensar en Drácula es pensar en cómo su ondeante capa le envuelve, se despliega y rodea decisivamente a la víctima. En el cine, cada parte del vestuario puede convertirse en un elemento del *atrezzo*: unos quevedos (*El acorazado de Potemkin*), un par de zapatos (*El mago de Oz*, 1939), un medallón con una cruz (*Iván el terrible*, 1976), una chaqueta (*El millón*).”⁴⁸

Según los autores, el vestuario también puede ser coordinado con el decorado como técnica para lograr que los personajes sean destacados. “Puesto que el cineasta normalmente quiere poner de relieve las figuras humanas, el decorado proporcionar un fondo mas o menos neutral, mientras que el vestuario ayuda a destacar a los personajes (...) *Mujeres enamoradas* (Ken Russell, 1970), ofrece un claro ejemplo de cómo el vestuario y el decorado pueden coordinarse y contribuir a la progresión narrativa del filme. Las escenas iniciales retratan la frívola vida de la clase media mediante colores primarios y complementarios enormemente saturados en el vestuario y los decorados.”⁴⁹

Después de ofrecer una completa reflexión sobre el papel que desempeña el vestuario en la puesta en escena y asimismo, cómo es posible trabajar con ello para propiciar una explícita y coherente descripción de los personajes, Bordwell y Thompson inician el apartado sobre la *Iluminación*. Para los autores del texto, “en el cine, la iluminación es algo más que la luz que nos permite ver la acción. Las zonas más claras y oscuras del fotograma contribuyen a crear la composición global de cada plano y dirigen nuestra atención hacia determinados objetos y acciones. Una zona brillantemente iluminada puede atraer la mirada hacia un gesto clave, mientras que una sombra puede ocultar un detalle o crear suspenso sobre lo que puede esconderse ahí. La iluminación también puede definir texturas: la suave curva de un rostro, las toscas vetas de un trozo de madera, el delicado trazado de una tela de araña, el brillo del cristal, el destello de una piedra preciosa...”⁵⁰

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 151.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 152.

Entendiendo un poco más el concepto de la iluminación y su finalidad en la puesta en escena, seguidamente los autores identifican cuatro características principales de la iluminación cinematográfica: *cualidad, dirección, fuente y color*. “La *cualidad* hace referencia a la intensidad relativa de la iluminación. La iluminación ‘dura’ crea sombras claramente definidas, mientras que la iluminación ‘suave’ crea una luz difusa. En la naturaleza, el sol del mediodía crea una luz dura, mientras que un cielo nublado crea una luz suave. Los términos son relativos y muchas situaciones de iluminación se incluirán entre ambos extremos, pero en la práctica podemos reconocer fácilmente las diferencias.”⁵¹

Según el texto de Bordwell y Thompson, la *dirección* de la iluminación en un plano hace referencia al recorrido de la luz desde su fuente o fuentes hasta el objeto iluminado y consiste de cinco variantes elementales que se han puesto en práctica a lo largo de la historia del cine: *luz frontal, luz lateral, contraluz, luz contrapicada y luz cenital*. A continuación, veremos una breve definición de cada una de ellas:

Luz frontal: Puede reconocerse por su tendencia a eliminar las sombras.

Luz lateral: Se utiliza generalmente para esculpir los rasgos de los personajes.⁵²

El contraluz: Como sugiere el nombre, procede de detrás del sujeto filmado. Se puede posicionar en muchos ángulos; muy por encima de la figura, en diferentes ángulos a los lados, apuntando directamente hacia la cámara o desde abajo.

Luz contrapicada: Sugiere que la luz procede de debajo del sujeto. Puesto que la luz contrapicada tiende a distorsionar los rasgos, se utiliza a menudo para crear dramáticos efectos de terror, pero también puede indicar simplemente una fuente de luz realista, como una chimenea.

Luz cenital: Aquí la lámpara de luz brilla casi directamente encima del sujeto filmado. Cabe resaltar que según el texto, los directores de fotografía también recurren a tipos de luces direccionales más especializadas, sobre todo la *kicker* (una luz trasera situada a un lado que crea un toque en la sien o la mejilla de la figura) y la *luz de ojos* (una luz frontal colocada en la cámara que añade brillo a los ojos del sujeto).⁵³

⁵¹ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 153

⁵² *Ibíd.*

⁵³ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 154.

Más adelante, los autores afirman que los directores y directores de fotografía que manipulan la iluminación de una escena partirán de la suposición de que todos los objetos requieren, por regla general, dos fuentes de luz: una *luz principal* y una *luz de relleno*. La luz principal es la fuente primaria, la que proporciona la iluminación dominante y proyecta las sombras más marcadas. La luz de relleno es menos intensa y “rellena”, suaviza o elimina las sombras proyectadas por la luz principal.⁵⁴

Como añadidura importante al concepto de iluminación en la puesta en escena, Bordwell y Thompson mencionan dos tipos de iluminación que se utilizan de acuerdo a los acontecimientos que ocurren en el argumento en una película narrativa: *iluminación de tono alto* e *iluminación de tono bajo*. “La *iluminación de tono alto* no se utiliza simplemente para mostrar una situación brillantemente iluminada, como un deslumbrante salón de baile o una tarde soleada. La iluminación de tono alto es un tratamiento global de iluminación o momentos del día (...) La *iluminación de tono bajo* crea contrastes más pronunciados y sombras más marcadas y oscuras. La iluminación es a menudo dura, y disminuye o elimina la luz de relleno. El efecto es de *claroscuro*, o zonas extremadamente oscuras y luminosas dentro de la imagen.”⁵⁵

El tratamiento estético de la iluminación con respecto a la finalidad del director de generar un efecto particular en el espectador, es otro de los asuntos abordados por los autores del texto. Bordwell y Thompson se refieren a un ejemplo de *Iván el terrible* al mencionar que “Einstein utiliza, de forma no diegética, una luz azul que incide repentinamente sobre un actor para sugerir el miedo y la incertidumbre del personaje. Este cambio de función estilística –utilizar una luz coloreada que desempeñe una función normalmente confinada a la interpretación- es muy efectivo debido a que es inesperado.”⁵⁶

Para concluir el apartado dedicado a sus perspectivas sobre la iluminación, los autores del texto nos ofrecen las siguientes palabras: “El cineasta puede manipular todos

⁵⁴ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 155.

⁵⁵ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 156.

⁵⁶ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 157.

estos factores (de iluminación) para conformar la experiencia del espectador de muchas maneras. Ningún componente en escena es tan importante como ‘el drama y la aventura de la luz’.⁵⁷

Una vez establecido el planteamiento sobre la iluminación y su finalidad dentro de una puesta en escena, los autores inician su esbozo sobre la *Expresión y Movimiento* de las figuras en una película narrativa, afirmando explícitamente que lo que se conoce como figura se refiere a todo aquello que es representado en una puesta en escena, ya sean personas, animales u objetos.

En el apartado titulado *Interpretación y realidad* los autores exponen sus posturas frente a la interpretación, haciendo referencia a la problemática de puesta en escena como cuestión de realismo, un tema que evidentemente ha sido discutido a lo largo del texto; “Aunque probablemente es indispensable alguna idea general sobre el comportamiento realista como primer paso para comprender la interpretación, no podemos quedarnos ahí. No siempre es provechoso juzgar la interpretación de un actor por lo que sería un comportamiento verosímil en el mundo fuera de la sala de cine, y por varias razones. En primer lugar, las concepciones de la interpretación realista han cambiado a lo largo de la historia del cine. Hoy en día podemos pensar que las interpretaciones de Dustin Hoffman y Tom Cruise en *Rain Man* (1989) o las de Susan Sarandon y Geena Davis en *Thelma y Louise* (1992) se aproximan bastante al comportamiento de la gente en la vida real. Sin embargo, en los años cincuenta, el estilo del Actors Studio de Nueva York, como ejemplifican las interpretaciones de Marlon Brando en *Un tranvía llamado deseo* (1951), también se consideraban extremadamente realistas. Aunque todavía podemos calificar de excelente el trabajo de Brando en ésta película, resulta deliberado, exagerado y bastante poco realista.”⁵⁸

Bordwell y Thompson no renuncian a su perspectiva sobre la desventaja de concebir que los componentes de una puesta en escena deben medirse en cuánto a su grado de realismo. Igualmente, éste argumento es tratado con respecto a la interpretación. Los teóricos sostienen que “En vez de dar por sentado que la interpretación tiene que ser realista, deberíamos intentar comprender qué clase de estilo interpretativo pretende conseguir la película. Si las funciones interpretativas de la película las desempeña mejor

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 158 y p. 159.

una actuación no realista, ésta será la clase de interpretación que intentará ofrecer un actor con talento.”⁵⁹

No obstante, en el apartado *Interpretación: funciones y motivación* los autores proponen un criterio para tener en cuenta en la evaluación del desempeño actoral en una película, al anotar que “si también queremos valorar las interpretaciones de los actores, podemos aplicar este criterio: si el actor se parece y se comporta de forma *apropiada* a la *función* de su personaje en el contexto de la película, el actor habrá ofrecido una buena interpretación, se parezca y se comporte o no como un personaje real.”⁶⁰

Después de numerosos ejemplos sobre la estilización y realismo en el terreno de la interpretación, los autores del texto hacen un señalamiento al tipo de interpretaciones contenidas, o aquellas desempeñadas por actores no profesionales que son instruidos en los detalles de las acciones físicas de sus personajes. Luego de citar el ejemplo de Robert Bresson, los autores citan la obra de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet para hablar más sobre la función de estas interpretaciones; “*No reconciliados* y *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967) también cuentan con personas que no son actores, y estos intérpretes a menudo pronuncian las frases de forma bastante inexpresiva o simplemente no hablan. Las películas de Straub y Huillet nos invitan a considerar a los actores no como seres dotados de psicología, sino como recitadores de un diálogo escrito. De este modo, nos damos cuenta activamente de nuestras propias expectativas convencionales sobre la interpretación cinematográfica, y de esta manera nuestras expectativas se ensanchan un poco.”⁶¹

Siguiendo con sus explicaciones sobre el componente de *Expresión y movimiento de las figuras*, los autores del texto plantean una teoría sobre *La interpretación en el contexto de otras técnicas*. Allí, se deja claro en primera instancia que “el actor es siempre un elemento gráfico de la película, pero algunas películas subrayan este hecho. En *El gabinete del doctor Caligari* el retrato coreográfico que ofrece Conrad Veidt del sonámbulo Cesare hace que éste se mezcle con los elementos

⁵⁹. BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 159.

⁶⁰ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 159 y p. 160.

⁶¹ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 161.

gráficos del decorado. Su cuerpo imita los inclinados troncos de los árboles, sus brazos y manos las ramas y las hojas.”⁶²

Haciendo un contraste entre el desempeño actoral a nivel de teatro y cine, los autores hablan sobre la manera en que el montaje y la fotografía desempeñan un papel clave a la hora de moldear una interpretación. Afirman que “Si el actor está lejos de la cámara, tendrá que gesticular de forma exagerada o moverse de un lado a otro para que se le vea actuar. Pero si la cámara y el actor están a unos centímetros de distancia, la simple contracción de un músculo de la boca se verá claramente. En medio de estos extremos, existe toda una gama de adaptaciones posibles (...) Así, tanto la puesta en escena de la acción como la distancia de la cámara determinan la forma en que veremos las interpretaciones de los actores.”⁶³

Cerrando de esta manera el apartado conferido a las teorías de la interpretación en la puesta en escena, los autores nos dirigen a entender la puesta en escena en el espacio y el tiempo, cómo se emplean los componentes de la puesta en escena para crear un sistema concreto en todas las películas. Para familiarizarnos un poco más con el tema, el texto nos introduce a ello de la siguiente manera; “El decorado, el vestuario, la iluminación y la expresión y el movimiento de los personajes son los componentes de la puesta en escena. Sin embargo, rara vez aparece un elemento aislado (...) Básicamente, nuestro sistema visual está adaptado para percibir el *cambio*, tanto en el tiempo como en el espacio. De este modo, los aspectos de la puesta en escena atraerán nuestra atención mediante los cambios de luz, forma, movimiento y otros aspectos de la imagen.” A manera de concluir con esta introducción y continuar con el desarrollo de este planteamiento, los autores llegan al consenso de que “La puesta en escena contiene un gran número de factores puramente espaciales y temporales para guiar nuestras expectativas y, por lo tanto, condicionar nuestra visión de la imagen.”⁶⁴

Cuándo se refieren al tratamiento de la puesta en escena en términos del espacio particularmente, Bordwell y Thompson anotan que “La disposición de la puesta en escena crea la composición del *espacio en pantalla*. Esta composición bidimensional

⁶² *Ibíd.*

⁶³ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 162.

⁶⁴ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 163.

consiste en la organización de las formas, texturas y patrones de luz y oscuridad. En la mayoría de las películas, sin embargo, la composición representa un *espacio tridimensional* en el que transcurre la acción. Como la imagen proyectada en la pantalla es plana, la puesta en escena tiene que dar al espectador ciertas pistas que le permitan deducir la tridimensionalidad de la escena. El cineasta utiliza la puesta en escena para guiar nuestra atención por la pantalla, condicionando nuestra percepción del espacio representado y poniendo de relieve ciertas partes de él.”⁶⁵

Más adelante, los autores establecen que en el cine, nuestra visión se adapta a cambios de varios tipos: *movimiento, diferencias de color, equilibrio de los diferentes componentes y variaciones de tamaño* y conciben el hecho de que casi invariablemente, un objeto que se mueve atrae nuestra atención más rápidamente que un objeto estático. Seguidamente, Bordwell y Thompson se proponen a describir la manera en que le cineasta cuenta con la posibilidad de trabajar con los colores de la puesta en escena para comunicarnos su visión sobre el espacio en pantalla; “El cineasta, como el pintor, también puede explotar los principios del *contraste de color* para condicionar nuestra percepción sobre el espacio en pantalla. Por ejemplo, es probable que los colores brillantes contrapuestos a un fondo más tenue atraigan la mirada (...) Otro principio pertinente es que cuando los valores de luminosidad son iguales, los colores ‘cálidos’ de la gama del rojo, naranja y amarillo tienden a atraer la atención, mientras que los colores ‘fríos’ como el morado y el verde, destacan menos.”⁶⁶

Continuando con el planteamiento, los autores explican lo que conocen como *equilibrio compositivo*, que hace referencia al “grado en que las áreas del espacio de la pantalla han distribuido por igual masas y puntos de interés. Los cineastas presuponen a menudo que el espectador se fijará más en la mitad superior del fotograma (probablemente porque en la mayoría de los planos es ahí donde aparecen los rostros de los personajes). De este modo, debido a las expectativas previas de los espectadores, la mitad superior necesita menos relleno que la inferior”. Siguiendo el flujo conceptual de este argumento, Bordwell y Thompson abordan una tendencia en particular que usualmente emplean los cineastas al distribuir los elementos para hallar el equilibrio

⁶⁵ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 164.

⁶⁶ *Ibíd.*

composicional. Los autores afirman que “puesto que el plano cinematográfico está compuesto dentro de un rectángulo horizontal, normalmente el director se preocupará de equilibrar las mitades derecha e izquierda. El tipo extremo de este equilibrio es la *simetría bilateral*.”⁶⁷

Una vez citados numerosos ejemplos sobre los casos en que el *equilibrio composicional* permite determinar nuestra sensación del espacio en la imagen fílmica, los autores del texto concluyen que “Estas cualidades compositivas no sólo guían nuestra atención por el espacio de la pantalla plana. En casi todas las películas, la puesta en escena funciona para sugerir un espacio tridimensional, abstracto o figurativo, real o ficticio.”⁶⁸

A continuación, los autores del texto hacen mención de lo que definen como las *pistas de profundidad*. Las pistas de profundidad las proporcionan en mayor parte la iluminación, el decorado, el vestuario y el comportamiento de los personajes, y se emplean con el fin de generar una experiencia del espacio en el espectador y propiciar una herramienta narrativa más al argumento de una película.⁶⁹

Más adelante, el texto amplía un poco más la información suministrada sobre el concepto de *pistas en profundidad* al sostener que “El hecho de que nuestra vista sea sensible a las diferencias permite a los cineastas orientar nuestra comprensión de la puesta en escena. Todas las pistas del espacio de la historia interactúan entre sí para enfatizar los elementos de la narración, dirigir nuestra atención y establecer relaciones dinámicas entre las zonas del espacio de la imagen.”⁷⁰

Para esclarecer la complejidad que exige un análisis sobre las pistas de profundidad y el modo en que se emplean para dirigir nuestra percepción de lo que se desea narrar en una película, los autores acuden a un ejemplo basado en *Dies Irae* (Carl Dreyer, 1943): “En el primer plano, la heroína Anne está de pie ante un panel enrejado. No está hablando, pero, puesto que es uno de los personajes principales de la película, la narración nos remite hacia ella. El decorado, la iluminación, el vestuario y la expresión

⁶⁷ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 165.

⁶⁸ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 166.

⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 169.

de la figura proporcionan pistas visuales que confirman nuestras expectativas. El decorado crea un dibujo de líneas horizontales y verticales en la pantalla que intersecciona con las delicadas curvas del rostro y los hombros de Anne. La iluminación crea una zona de claridad en la mitad derecha del cuadro y una zona de oscuridad en la mitad izquierda, proporcionando un equilibrio pictórico. La cara de Anne se convierte en el punto de encuentro de estas dos zonas. Su rostro se revela modelado por una luz principal relativamente fuerte procedente de la derecha, un pequeño contraluz en el pelo y relativamente poca luz de relleno. Coordinando con la iluminación para crear el patrón de luz y oscuridad está en el vestuario de Anne, un vestido negro rematado por un cuello blanco, y un sombrero negro con el borde blanco, que una vez más enfatiza su rostro.”⁷¹

De esta manera, nos damos cuenta del irrefutable carácter especializado y minucioso que se debe tener en cuenta a la hora de elaborar un análisis sobre las pistas de profundidad en una película.

Hasta aquí Bordwell y Thompson han examinado algunos de los factores espaciales que guían nuestra visión de una imagen. Sin embargo, y según anotan los autores, es importante tener en cuenta a continuación que tanto el plano como nuestra visión del mismo tienen lugar en el tiempo. “El cineasta decide cuánto tiempo debe durar un plano en pantalla. Dentro de los límites de la duración del plano, el director puede controlar el ritmo del tiempo a medida que avanza. Aunque la cuestión del ritmo en el cine es terriblemente compleja y todavía no se ha explicado lo suficiente, podemos decir de forma aproximada que implica, al menos, un *compás* o pulsación, un *tempo* y un esquema de *acentos* o compases más fuertes o débiles.”⁷²

Habiendo identificado los tres componentes fundamentales del ritmo en el cine, los autores seguidamente profundizan un poco más al respecto, estableciendo tres ejemplos elementales: “El movimiento que vemos en pantalla puede tener un compás visual característico, como el destello de un anuncio de neón o el balanceo continuo de un barco. El movimiento también puede tener un *tempo* marcado, como la aceleración

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 170.

de un coche en una escena de persecución, y el movimiento visual puede crear instantes distintivos y acentuados.”⁷³

Después de suministrar numerosos ejemplos con escenas fílmicas en las que el espectador tiene la posibilidad de explorar cualquier imagen de una película en busca de información, y que dicha exploración pone en juego al tiempo, los autores del texto llegan a la conclusión de que “nuestra exploración del plano se ve fuertemente afectada por la presencia del movimiento. Una composición estática, como el plano de *Dies Irae*, puede mantener nuestra atención en un único elemento (en este caso el rostro de Anne). Por el contrario, una composición que enfatiza el movimiento se vuelve más ‘vinculada al tiempo’, porque puede dirigir nuestra mirada de un lugar a otro mediante diferentes velocidades.”⁷⁴

A continuación, Bordwell y Thompson establecen que dicho proceso de exploración ya establecido no solo implica mirar de un lado a otro de la pantalla, sino también mirar dentro de su profundidad. “La composición con profundidad no es simplemente una cuestión de riqueza pictórica, ha señalado el director británico Alexander Mackendrick, ‘tiene valor en la narración de la acción, en el *tempo* de la escena. Dentro de una misma imagen, el director puede organizar la acción de forma que la preparación para lo que sucederá a continuación se vea al fondo de lo que está sucediendo en ese momento’.”⁷⁵

Uno de los ejemplos citados por los autores para ampliar la información suministrada al respecto de la profundidad y su valor dentro de la narración de una acción en escena, es la del caso que presenta la película japonesa *Naniwa hika*. “Kenji Mizoguchi recurre a un principio diferente en *Naniwa hika/Naniwa ereji* (*Elegía de Naniwa*, 1936). En esta, en el momento álgido del drama, la heroína se aleja de nosotros hacia el fondo. Mientras pasa por delante de franjas distantes de oscuridad, aumenta nuestra curiosidad sobre su estado emocional.”⁷⁶

⁷³ *Ibíd.*

⁷⁴ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 171.

⁷⁵ *Ibíd.*

⁷⁶ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 172.

3. MARCO METODOLOGICO

Para el desarrollo a cabalidad de esta investigación sobre el análisis contemporáneo del cortometraje del en el caribe colombiano partiendo de la narración de tiempo y espacio, se realizaron un total once (11) entrevistas a profundidad con una cantidad diversa de profesionales en el oficio cinematográfico desde el ámbito de la academia, investigación y realización. Por lo cual se define un tipo de investigación cualitativa.

Por otra parte, se seleccionaron 15 cortometrajes realizados en la costa caribe que comprenden del año 2004 hasta el 2009, para ser analizados bajo los conceptos y características sobre la narración como sistema formal del tiempo, el espacio, y la puesta en escena expuestas por David Bordwell y Kristin Thompson en su libro *Arte cinematográfico: Una introducción* (Paidós Ibérica, 2002). Lo que nos arrojó unos resultados mediante la técnica de observación y el análisis descriptivo de los mismos. El propósito de la observación directa de los cortometrajes es el de analizar hasta qué grado los realizadores de la costa Caribe colombiana argumentan a partir del tiempo, el espacio y puesta en escena, sus historias audiovisuales.

Como parte del proceso metodológico para esta investigación se observaron con una frecuencia de tres veces cada uno de los quince cortometrajes seleccionados para la muestra y se incluyó una reseña de siete entrevistas a profundidad para ser atendidas y analizadas para la investigación. De manera que el instrumento del proyecto son las siete entrevistas y las fichas técnicas de los quince cortometrajes analizados.

3.1. INSTRUMENTO.

Para obtener un resultado efectivo con respecto a dos de los objetivos específicos trazados en éste proyecto de investigación, acudimos a la herramienta de la entrevista en la que se formularon los siguientes interrogantes a un total de once profesionales del oficio cinematográfico en la Región Caribe Colombiana.

Los interrogantes formulados fueron los siguientes:

- 1). Sobre su formación profesional o la manera en que se inició en el oficio cinematográfico.
- 2). Sobre sus proyectos realizados.
- 3) ¿Cuáles son, según su experiencia profesional, las principales dificultades que podrían obstaculizar o interferir significativamente en la realización de un proyecto fílmico?
- 4) ¿Cómo llevó a cabo el proceso de financiación para sus proyectos?
- 5). Sobre el talento humano que permitió la creación de sus proyectos audiovisuales: sus experiencias con el equipo técnico y artístico (actores, directores artísticos, fotógrafos, productores, guionistas, etc...).
- 6). Se ha visto usted en la necesidad de viajar hacia otras ciudades o países en busca de apoyo técnico, humano o financiero para que sus obras fueran posibles? En su caso particular, ¿Recibió usted el apoyo necesario dentro de nuestra región únicamente?
- 7). Sobre su perspectiva acerca de la formación académica respecto la cine y las artes audiovisuales en el caribe colombiano.
- 8). Según su punto de vista, ¿Cuáles son las características principales que realmente determinan que un cortometraje haya sido propiamente realizado?
- 9). Considera que hay una evolución cinematográfica en el caribe colombiano?

Aunque, como mencioné anteriormente, fue un total de once profesionales entrevistados para este proyecto, únicamente incluiremos siete testimonios para la siguiente reseña basadas en las entrevistas, debido al grado de relevancia que presentaron para la naturaleza del proyecto.

Los cineastas y académicos cuyos testimonios se reseñarán a continuación son:

1. **Gonzalo Restrepo Sánchez.**

Autor, *Breve Historia de los Cineastas del Caribe Colombiano*

2. **Ana Milena Londoño**

Directora, *También nos vamos* (2007)

3. **Jorge Mario Suárez**

Director, *Pequeña Suite Paranoide* (2004)

4. **Felipe Solarte**

Director académico, Programa de Cine y Audiovisuales

Universidad del Magdalena

5. **Mariana Stand Ayala**

Directora, *Bajo el palo de Mango* (2009)

6. **Edgar De Luque Jácome**

Director, *Sin Regreso* (2009)

7. **Julio Azar Blanco**

Director, *Muertecitas detrás de los rosales* (2010)

Con **Gonzalo Restrepo Sánchez** tuve una agradable y fructífera conversación que se prolongó durante un aproximado de sesenta minutos. A pesar de que inició su intervención con un comentario algo pesimista (...):

“En el Caribe no hay evolución cinematográfica. Ni en términos de industria, recursos narrativos o academia. Quizás en este último aspecto se destaca la Universidad del Magdalena, pero generalmente en la costa no hay talento cinematográfico. Lo que sí abunda es la dejadez.”

(...) se mostró muy ilustrativo con respecto a los datos históricos que deliberó durante el encuentro. Recuerdo con mucha facilidad un aporte muy interesante que mencionó al considerar los tres períodos determinantes de la historia del cine en el Caribe colombiano, haciendo referencia a la obra de tres distintos autores audiovisuales:

Jaime Muvdi Abufhele (Dir. *Carnaval de Barranquilla*, 1952)
Pacho Bottía (Dir. *El Guacamaya*, 1983)
Ciro Guerra (Dir. *Los Viajes del Viento*, 2009)

Con respecto al trabajo artístico de los cineastas y la dificultad a la que todos se enfrentan cuándo se trata del financiamiento de sus proyectos y la rentabilidad de los mismos, asevera lo siguiente:

“Uno nunca sabe lo que va a traer dinero. Así funcionan las cosas, no sólo para los cineastas, sino para cualquier persona cuya profesión se base en el arte.”

Por último, Restrepo Sánchez destacó la obra del joven samario Julio Azar y dejó claro que guarda muchas esperanzas por el resultado de *Salwa*, el primer largometraje de Sara Harb que desde hace siete años se encuentra en estado de pre-producción. “Creo que si *Salwa* queda bien, Sara (Harb) podría convertirse en la cineasta que marcaría el próximo paso de la historia del cine en la costa” mencionó el autor. Igualmente, me recomendó que sería interesante incluir el testimonio de estos dos realizadores (Sara Harb y Julio Azar) en mi proyecto junto con el de Felipe Solarte, director académico del programa de Cine y Audiovisuales de la Universidad del Magdalena.

En mi entrevista con **Sara Harb** por primera vez entendí que el cine es un oficio que exige grandes sacrificios, trabajo interdisciplinario, absoluta devoción y sumas extraordinarias de dinero. En primera instancia, la directora mencionó que la dificultad primordial a la que se enfrenta la realización cinematográfica en el Caribe colombiano consiste en la escasez de profesionales que se dediquen exclusivamente al oficio de la producción. Más adelante, me daría cuenta que a diferencia de la gran mayoría de los directores entrevistados, la señora Harb considera que la falta de talento humano es el obstáculo principal de nuestro cine:

“La principal dificultad del cine en el Caribe colombiano es que no hay productores, productor no es como se entiende aquí, una persona que ejecuta un presupuesto y se confunde el productor de campo con el productor de la película. Un productor es la persona que idea un proyecto y se busca el dinero y los profesionales para trabajar en él. Una persona que tenga una visión cinematográfica del oficio y que quiera emprender algo, que quiera iniciar la empresa de poner un *film together*. No, aquí los mismos directores se tienen que convertir en productores porque no hay la inclinación ni la energía personal, ni la motivación y se confunde muchísimo, tanto así que los productores aún contratados no toman sus responsabilidades hasta donde se les requiere. Siempre mentalmente funcionan o actúan como productores de campo.”

Seguidamente, la directora considera que los profesionales disponibles en la costa para trabajar con los aspectos sonoros y fotográficos de una producción fílmica tampoco demuestran resultados satisfactorios:

“Yo no me atrevería a encargar el oficio de una producción que es tan delicada como un largometraje a ningún sonidista de la ciudad, ojala aprendieran más rápido de lo que va el ritmo de las producciones. Ni que te digo de los directores de fotografía. El problema es que yo recientemente grabé un documental y tengo que desechar todo el material. He perdido como 40 millones de pesos porque la fotografía es tan mala, que yo no puedo permitirme en este momento de mi carrera utilizar ese material, porque para ser fotógrafo de cine se requiere saber de arte, tener sensibilidad, ideas de composición, de teoría del color, saber de encuadres, hacer propuestas cinematográficas con la imagen, un director de

fotografía debe saber proponerle a su director si la película le va mejor con tal o cual formato, o de la composición o que film puede utilizar o que luz, pero no hay una manera de que un director encuentre la pareja cinematográfica por excelencia que es el director con su director de fotografía.”

A modo de concluir su intervención sobre las dificultades u obstáculos que padece el oficio fílmico a nivel regional, Sara Harb habla sobre la importancia de contar con profesionales con mucha experiencia y cuyos trabajos sean aprobados anteriormente por el director:

“En resumen de todo esto, prefiero contratar a personas que tengan mucha experiencia y que yo pueda ver sus trabajos con anterioridad. Hacer cine es tan costoso y es tan difícil que yo no quiero tomar el riesgo de contratar una persona que ponga en riesgo un dinero muy grande.”

Reflexionando más a fondo sobre la problemática profesional del cine costeño, y estableciendo las causas de ello sin atribuirlo únicamente a la insuficiencia académica, la señora Harb propone una perspectiva distinta del asunto, haciendo énfasis en algunos referentes y conocimientos que debe tener en cuenta un cineasta a nivel personal:

“Si no hay un referente de la cultura o de la literatura, de la escultura, la historia del arte o de la arquitectura misma no se puede ser un cineasta. Si no hay poesía de la imagen no puede haber una puesta en escena completa. A mí me preocupa mucho porque la gente no lee, no quiere ver cine y no sé qué referente pueden tener para hacer una obra de arte tan compleja como es el cine, que consta de muchos oficios.”

Entrando en materia de financiación y presupuesto para un proyecto cinematográfico, Sara Harb nos cuenta un poco sobre como funciona esto a nivel regional según su experiencia con *Ensalmo*. Igualmente, veremos a continuación que la cineasta asegura que en la costa aún no hay credibilidad por el oficio cinematográfico y la empresa privada no demuestra interés alguno por transformar esta realidad (una perspectiva que comparte la mayoría de cineastas regionales como Ana Milena Londoño y Edgar De Luque, cuyas intervenciones serán reseñadas posteriormente):

“Empecé a contactar empresas privadas de todo el país buscando apoyo para hacer la película. Me tomó un año y después de terminarla hice unas ventas de copias de la película y con eso terminé de subtitular en inglés y en francés. Realmente idee un plan comercial de contraprestaciones publicitarias en todos los eventos que se presentara la película para poder compensar a la gente que me apoyaba. En la costa aun hoy no hay credibilidad por el oficio cinematográfico y la empresa privada escasamente apoya, también porque creo que no tienen información sobre lo que cuesta hacer cine y no tienen interés tampoco en conocerlo. Tu pasas un proyecto a una empresa importante, grande, pides 100 millones de pesos para hacer un medimetro y te dicen que estás completamente loca, te dan 4 o 5 y con eso no haces nada. Un cortometraje bien hecho cuesta 150 o 200 millones de pesos o US\$100.000.”

Aunque para los realizadores colombianos exista la opción de aplicar al apoyo financiero que ofrece el Fondo para el desarrollo Cinematográfico del Ministerio de Cultura, la señora Harb indica que éste reconocimiento no logra cubrir todos los gastos que implica una producción cinematográfica y que en la mayoría de las ocasiones, los directores que reciben este reconocimiento deben continuar con otro proceso de financiación para sus obras:

“Sinceramente a mi me parece muy delicado el premio del Ministerio De Cultura, porque ellos premian a una persona con 320 millones de pesos y el director/ productor tiene que salir a ver a quien mata para conseguir el resto de dinero. Esa persona tiene que salir a entregar sus derechos de guionista o director y entrar a todos los mercados donde se comercializa la película para venderla.”

Luego, Sara me explica que la labor de un cineasta consiste mayormente de un amor muy grande por el arte:

“Nosotros los cineastas no podemos tener hijos, ni familia, ni plata ni podemos pagar la renta, porque el cine, la persona que de verdad es cineasta tiene una cosa en su corazón, un afán por expresarse en imágenes. Es adictivo porque

cuando tu pones algo en escena y esa cosa toma vida, es como ser Dios por un instante, escribirlo en un papel y luego verla representada absolutamente coherente es lo más grande e inteligente, ese ejercicio de coherencia no lo paga ni el más alto stick, no lo paga la nota más elevada, ni la cena más elegante, ni el beso más profundo: es único. Cuando tú lo has vivido no lo puedes abandonar, ese momento de gran lucidez y creación.”

Después de respuesta, quise retomar el caso de *Ensalmo*. Esta vez para saber más sobre los aspectos técnicos de la producción y en un intento por ir sabiendo si en el Caribe colombiano contamos o no con la infraestructura necesaria (iluminación, cámaras, efectos especiales, etc.) para posibilitar un proyecto cinematográfico tan costoso como éste:

“Todo eso lo conseguí alquilado entre Hangar Films y Congo Films traje todo de Bogotá en un camión. Cuando llego el director de efectos especiales, en una escena de *Ensalmo* había una lluvia, entonces sale el cachaco este con unas varitas y cuatro aspersores de grama y yo le dije: ‘No mi amor, se ve que tú nunca has estado aquí en un aguacero’. Me traen dos carro tanques de la triple A y dos máquinas del cuerpo de bomberos. Con eso hicimos el aguacero y tú ves el aguacero y la gente dice: ‘oye y te llovió’, pero como me hacen esa pregunta incluso gente que trabaja en cine y saben que es un laboratorio completo, todo es creado, nada es casual a menos que sea otro tipo de película. Con el cine que cuenta con poco dinero para hacerlo, tienes que estar tan preparado y no gastarte un centavo de más. Puedes esperar por el director de arte, por el fotógrafo, pero nadie puede esperar por ti. *Ensalmo* fue bastante costoso fueron casi US \$240.000, a US\$10.000 el minuto.”

Todos podríamos estar de acuerdo en que el cine es un oficio que sólo es posible mediante el trabajo colectivo e interdisciplinario. La directora Sara Harb y yo conversamos sobre el talento humano que permitió la realización de sus proyectos. Me comentó que ha trabajado con profesionales de primera línea como Rodrigo Lalinde (Director de Fotografía, *La Vendedora de Rosas*, 1998) y el renombrado productor Erwin Goggel. Para finalizar esta discusión, hace una reflexión sobre el resultado más importante de trabajar en equipo para lograr un producto audiovisual:

“El cine es un trabajo colectivo, todos los que trabajan en una película van con un crédito pero lo que realmente es valioso es que es una cosa dialéctica: que yo tengo una cosa en la mente y tú otra, entonces de los dos va a salir con una tercera que es una maravilla y a eso me aferro. Me cuesta mucho trabajo estar sola. No creo en el cine hecho por una sola persona, me encanta que haya muchos oficios y que todo el mundo opine y diga para crear algo impresionante.”

Más adelante, Harb habla sobre lo que ella considera necesario para que exista una industria cinematográfica en nuestro país:

“Es muy importante que haya una coproducción internacional porque en el mercado nacional ningún inversionista recupera su dinero, porque hay que lograr que esto se convierta en industria porque sino no va a surgir, siempre tendrá que haber dependencia del apoyo del estado o serán películas de muy baja calidad porque su presupuesto máximo estará por el orden de los 400 millones de pesos. Ahora ni siquiera Spielberg produce solo. De pronto los proyectos repartidos entre 4 o 5 firmas invierten de forma diferente y recuperan el dinero.”

Luego, mencionó que la financiación de *Ensalmo* sí fue posible con el apoyo de empresas regionales (no tuvo que buscar apoyo fuera del Caribe) a lo largo de un proceso que duró aproximadamente un año, y que fue tanto este apoyo que los créditos de agradecimiento del cortometraje duran un total de cuatro minutos.

Al preguntarle sobre su consideración frente a la formación académica respecto al cine y las artes audiovisuales en la costa, manifestó lo siguiente:

“Lo que estoy viendo me sorprende y me preocupa, porque hay muy buenos resultados de la Facultad de Cine de la Universidad del Magdalena, han sido premiados en el Festival de Cartagena, en el Festival de Pereira, pero me preocupa cuando pienso donde va a trabajar tanta gente si en la costa no hay industria cinematográfica.”

De la misma forma, dice que le preocupa la falta de noción sobre la interdisciplinariedad que demuestran los aspirantes a ser profesionales audiovisuales en la costa:

“Si cada seis meses salen 30 o 40 personas expertas en Cine y Televisión, como será esto dentro de 5 años, si no hay una industria en la región y especializar a esta gente es difícil, aparte de que todo el mundo sale con la idea de ser director, aquí nadie quiere hacer diseño de producción o ser vestuarista, o guionista, efectos especiales o maquillar para cine, luces o fotógrafo, eso me preocupa.”

Su opinión sobre los cortometrajes del Caribe colombiano realizados a lo largo de los últimos cinco años:

“Lo que he visto me parece que le falta poesía, que es muy obvio el planteamiento, que hay que pensar más el guión que hay que trabajar más el discurso, que quizás se han superado problemas técnicos pero lo que muestran no es de mi agrado, no son las historias que a mí me conmueven (...)El éxito de una producción para el autor es que se vea en pantalla su intención, lo otro es un éxito comercial que hasta ahora ninguno lo tiene, yo creo que aquí todavía se hace cine por amor al arte.”

Aunque se ha destacado como directora durante una sola ocasión con *También nos vamos* (2006), desde 1998 **Ana Milena Londoño** ha estado vinculada a la compañía productora *La Esquina Del Cine* (fundada por Ernesto McCausland) con la que ha participado en numerosos cortometrajes en cargos de actriz, productora, asistente de dirección, sonidista, entre otros.

Durante la entrevista Ana Milena demostró ser una mujer muy inteligente y con experiencia en el oficio cinematográfico. Nos reunimos en las instalaciones de la oficina de La Esquina del Cine, donde además tuve la oportunidad de ver *Luz de Enero* (Dir. Ernesto McCausland, 2010), el más reciente cortometraje de la compañía. De todas formas, fue un agradable privilegio sentarme a conversar con Ana Milena Londoño.

El cortometraje *Luz de Enero* fue premiado por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico con un aproximado de 50 millones de pesos que, según Ana Milena, resultaron indispensables para la producción del mismo:

“El premio fue para nosotros todo, porque teníamos casi dos años con esa historia ahí, dándole vueltas, que cómo lo hacemos, tratando de conseguir plata

con las casas de la cultura. Finalmente si no nos ganamos la convocatoria no lo hubiéramos podido hacer.”

Más adelante seguimos discutiendo sobre los aspectos técnicos del corto. Me habló sobre su impecable fotografía, su tratamiento visual en general, mencionó que por primera vez contaron con un recurso fotográfico llamado *Letus* -que fortalece la imagen- y con la excelente producción de Harold Ospina (Director del festival “Cine a la Calle”).

Luego, Londoño mencionó que frente a la ausencia de una escuela bien estructurada en cuanto a la educación fílmica en Barranquilla, los conocimientos adquiridos por quienes desarrollan este oficio a nivel regional se consiguen mayormente por medio de la práctica:

“Mi formación ha sido muy completa, creo yo porque he sido actriz, productora, sonidista, he sido todera, asistente de actores cuando vienen algunos personajes como Isabella Santodomingo (nosotros hicimos con ella *El Noviembre de la Tía Mabel*, fui profesora de algunos alumnos y la graduación de ese taller fue hacer dicho cortometraje). En fin, es la práctica lo que me ha formado, porque desafortunadamente aquí en Barranquilla no tenemos una escuela de cine, ni escuela de producción, no se hace sino lo que tenga la universidad, lo que tenga la Norte o la Autónoma, porque dónde más? Si no viajas a Cuba o a México a estudiar, no aprendes. Esto es igual a montar bicicleta, que aprendes montándote y cayéndote, esa ha sido mi escuela.”

A eso agrega que la disciplina y el método es de vital importancia en el trabajo cinematográfico. Ya sea a nivel de producción o dirección, Ana Milena considera que el oficio del cineasta no se parece tanto al del artista como al de un ejecutivo:

“Esto es una cuestión de método y disciplina, casi uno no se siente artista porque el cine tiene más que ver con la ejecución de metas todo el tiempo: conseguir hoy 8 camisas y 3 candados, mañana tengo que conseguir tres taxis. Es una cosa de metas cortas.”

Al igual que la gran mayoría de los directores que entrevisté en mi proceso de investigación, Ana Milena asevera que es la falta de dinero lo que frena el progreso del cine regional:

“La plata, básicamente. Nosotros tenemos muchos proyectos, yo ahora estoy que me muero de ganas por hacer un cortometraje o una película para mostrar que yo soy buena directora (...) En todo caso sí hay talento, sí hay colaboración de la gente para prestar lugares, alquilarlos o canjearlos, pero falta plata.”

Aunque ahora mismo no cuento con la cita textual exacta, recuerdo que alguna vez mencionó que aunque la falta de industria cinematográfica representa una lamentable desventaja para los cineastas de la región y el país, en otros aspectos también es una ventaja, puesto que de esa manera la gente presta sus hogares para locaciones y se pueden conseguir diversas facilidades que en el seno de una industria fueran más difíciles de adquirir.

Con respecto al asunto de financiación, Ana Milena me habló un poco sobre la experiencia que tuvo con *El Ultimo Carnaval* (Dir. Ernesto McCausland, 1998), el largometraje que marcó el inicio de La Esquina del Cine:

“Para *El Ultimo Carnaval*, Ernesto consiguió 10 amigos que le dieron 10 millones de pesos cada uno para hacer la película, de esos amigos ninguno se arruinó por haberle dado la plata, pero él junto 100 y pudo hacer la película (...) Hemos hecho unos presupuestos muy ajustados, todo lo más barato, comemos sánduches, tomamos agua en bolsa. Para el vestuario nos regalan telas, y siempre tratando de conseguir lo más barato. Ahora con la nueva ley de cine que dice que las empresas que hayan hecho donaciones y lo certifiquen tienen una serie de descuentos y otras ventajas, uno consigue unos milloncitos por ese lado, uno te da 3, otro da 10, alguno da 20, pero hay que pasar el sombrero porque aquí no hay industria, nadie te va a dar 200 millones de pesos para hacer una película.”

Al momento de discutir sobre el trabajo junto a al equipo técnico y artístico que viabiliza la realización de sus productos audiovisuales, Londoño me habló un poco más

sobre La Esquina del Cine y de cómo esta compañía ha sido una gran escuela para sus integrantes. Al igual que Sara Harb, reconoce que la falta de profesionales dedicados a la producción cinematográfica es una dificultad muy grave para el cine costeño:

“La Esquina del Cine ha sido una escuela donde hemos crecido todos con mucha pasión, con dedicación. Para nosotros el talento humano no ha sido difícil porque desde el principio encontramos gente de aquí (el Caribe colombiano) con ganas de trabajar. Con los actores igual, siempre hemos encontrado personal idóneo para trabajar. En *El Ultimo Carnaval* por ser la primera película trajimos mucha gente de Bogotá, luces, cámara, etc. Ya este año encontramos más equipos y más personal preparado. Para mí la gran deficiencia en materia de personal, es la producción, no hay un productor general, un productor ejecutivo. Ernesto siempre fue un director-productor. No encontramos nadie que quiera ser productor, todo el mundo quiere ser director.”

Ana Milena Londoño tiene claro que es la historia lo que verdaderamente define la calidad de una obra cinematográfica de ficción, y es con la siguiente frase que concluye su testimonio:

“Para determinar la excelencia y las características adecuadas de un cortometraje de ficción hay que ser estrictos, porque se puede tener la toma perfecta, las luces perfectas, la cámara perfecta, pero quizás la historia no le guste a nadie. No se puede hacer una regla de tres que simplemente dicte: un gran equipo técnico y otro de actores es igual a una obra de arte. No. Tiene que haber un nivel de respeto por el arte. A nivel académico, el cortometraje tiene un resultado porque el profesor califica: las luces, el dialogo, los giros de la cámara, etc. Pero puede ocurrir que no transmita más nada.”

Jorge Mario Suárez, un joven barranquillero egresado del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad del Norte (Barranquilla), cuyo realizó un cortometraje titulado *Pequeña Suite Paranoide* en el año 2004. A mí siempre me generó gran curiosidad el título del trabajo en mención, y después de ver su nombre en los créditos de muchos cortometrajes que vi durante el proceso de mi investigación, tomé la decisión de incluir su testimonio.

Hablé con él y me dijo que vivía en Bogotá pero podríamos efectuar la entrevista en ese preciso instante a través de Internet. Yo accedí, y tratándose de alguien cuyo trabajo me interesa mucho a nivel personal, quizás las preguntas fueron distintas. Sin embargo, logró aportar toda la información necesaria. Con respecto a las dificultades de hacer cine en el Caribe colombiano menciona que los obstáculos no son solamente de índole económica, sino sociales y culturales:

“Creo que la falta de capacitación, tanto en realización como en formación de público. Estamos atrasados frente a otros países que han tenido un contacto más fuerte con el teatro, por ejemplo, y otras artes. En eso radica la falta de apoyo, porque no se cree en ese tipo de inversión tanto económica como socio culturalmente.”

Tocando un poco el tema de la academia y la manera de adquirir conocimientos cinematográficos en el Caribe colombiano, Jorge Mario mencionó lo siguiente:

“El cine y el video conforman una escuela en la que nunca se deja de aprender. No tenemos las mismas ventajas de alguien que nace en Los Ángeles, por ejemplo. Aunque igual, si lo ves de manera positiva como lo veo yo, es una ventaja porque tenemos mucho material virgen por trabajar (...) He aprendido mucho de mis errores, son los mejores profesores.”

Como podemos ver, Jorge Mario es un hombre de pocas palabras cuándo a la discusión sobre los aspectos académicos y ejecutivos del cine se trata. Aunque se exprese mejor con los comentarios sobre su trabajo artístico, es capaz de establecer claramente su posición frente a cualquier otro tema. Después de preguntarle sobre la financiación de sus proyectos, simplemente respondió:

“Bueno, en parte fue con apoyo de las entidades encargadas del proceso y el resto fue asunto de producción: Buscar patrocinio y convencer gente. Gestión, en pocas palabras. Fue un proceso que duró talvez dos meses antes de iniciar el rodaje. Por ser cortometrajes no creo que hubiera sido necesario viajar a otras ciudades del país para conseguir el dinero

necesario. No, Realmente se pudieron hacer con apoyo de empresas locales.”

Dice que el presupuesto de producción de su más reciente trabajo titulado *La Muerte me vino a buscar* costó alrededor de noventa millones de pesos, ya que implicó el desplazamiento hacia diversas provincias del país y rodaje en exteriores.

Más adelante, Suárez me comentó sobre el trabajo con el equipo técnico y artístico a partir de su experiencia con *Paradero* (2001) y *Pequeña Suite Paranoide* (2004), los cortometrajes de ficción que hasta la fecha ha escrito y dirigido. Igualmente, deja claro que prefiere trabajar con profesionales de origen costeño y nunca descarta (al igual que Ana Milena Londoño) que la práctica es una gran escuela de cine:

“En el caso de *Paradero* y *Pequeña Suite Paranoide*, por ser procesos académicos, muchas veces me tocó trabajar con personas que tenían muy poca experiencia con el trabajo audiovisual, lo cual en algunos casos fue desfavorable. Pero otras veces fue interesante, ya que te das cuenta que no es por falta de personal ni de logística que no funciona una producción, sino por falta de formación. En otros casos descubres una cantidad de talentos innatos, como ocurre con ciertos actores naturales en los pueblos, cuando trabajo en zonas rurales veo mucho talento. Nunca me ha tocado traer a alguien de afuera, mi interés siempre fue trabajar con personal del Caribe. Sin embargo, ahora creo que pienso diferente, creo que codearnos con personas de otros procesos y en otras partes sería bueno para nuestro desarrollo. Creo que se aprende muchísimo trabajando con alguien que sabe mucho sobre algo.”

En su caso particular, Jorge Mario Suárez es una persona dotada de múltiples talentos artísticos y que sabe como emplearlos en el oficio cinematográfico. Varias veces se ha desempeñado en diversos cargos simultáneamente; no sólo en la creación del guión, la dirección y el montaje, sino también como compositor

musical del mismo proyecto. Con respecto a este trabajo interdisciplinario que ha logrado en lo que lleva de su carrera, comenta:

Me ha tocado hacer esas cosas como un proceso natural. Por ser músico, es obviamente una preocupación estética en lo audiovisual y por escribir los guiones era como casi obligatorio dirigirlos. En el último corto, *La Muerte me vino a buscar*, por ser música de gaita la banda sonora, conté con el apoyo de músicos buenísimos de la región. Actualmente escribo para vender una historia. Me interesaría que otra persona dirigiera lo que yo escribo. De hecho, actualmente trabajo con un amigo que vive en Turquía, sobre un proyecto, una idea que él quiere dirigir. Me gusta eso, también, aunque reconozco que me gusta hacer de todo, sin embargo, el trabajo en equipo es algo que me gusta mucho. La interdisciplinariedad...

Debido a que luego comenzamos a hablar sobre las características auditivas de un cortometraje de ficción (aspecto bien logrado desde el inicio de su obra) Jorge Mario me habló sobre la importancia que él le otorga a este aspecto técnico en particular:

Siempre contando con gente que tenga “feeling” con eso y que le de la importancia necesaria. Es importante contar con alguien que se encargue de eso, no es solo dejar el micrófono de la cámara encendido y ya. En el último trabajo conté con Walter Hernández (cantante de la agrupación Systema Solar) quien me pareció que hizo un excelente trabajo como sonido directo. Si el sonido queda bien registrado, la posproducción será más coherente.

Para finalizar nuestro encuentro virtual, el joven cineasta expresó su punto de vista sobre las características que permiten que un cortometraje narre su historia de manera coherente y adecuada:

A veces creo que hay buenos temas, buenas historias en las películas colombianas, pero el desarrollo del guión, de contarla bien es un trabajo arduo y difícil. De mucha cabeza fría. Contar bien una historia es hacerla

creíble, entretenida, que la gente no pierda el interés. En donde los personajes estén bien formulados. Así sea una tonta historia de amor.

Con Sara, Ana Milena y Jorge Mario consideré tener suficientes testimonios de cineastas barranquilleros por el momento, así que decidí emprender mi viaje a Santa Marta con el fin de enterarme de lo que está pasando por allá con el cine local. Mi primera iniciativa fue contactar a Felipe Solarte según la recomendación de Gonzalo Restrepo Sánchez, y a partir de allí seguir las indicaciones del académico para conseguir a los siguientes personajes por entrevistar. Llamé al Profesor Felipe con anticipación y acordamos un encuentro para la misma tarde de mi llegada a la ciudad.

Me reuní con **Felipe Solarte** en su oficina de la Universidad del Magdalena y hablamos más que todo sobre la fundación del programa de Cine y Audiovisuales en dicha institución y sobre el plan académico del mismo (basado en el de la Universidad Nacional). Además de la información que resulta asequible a través de la página web oficial de la universidad, no recuerdo nada de lo mencionado durante esta entrevista que me haya descreado así que digamos. Bueno, fue realmente emocionante saber cuántos trabajos realizados por estudiantes de este programa han sido galardonados en concursos y festivales a nivel nacional e internacional. Allí recibí los datos de Mariana Stand y Edgar De Luque, dos de los egresados más destacados del programa.

También me habló del cuerpo docente con el que cuenta el programa, que a su vez es considerado su gran fortaleza ya que consiste de profesionales que se encuentran activos en sus oficios como cineastas y están continuamente involucrados en proyectos fílmicos de notoria importancia. Básicamente ellos son:

Pacho Bottía (Dir. *Juana tenía el pelo de oro*, 2006)
Carlos Bernal (Documentalista, Universidad Javeriana)
Mauricio García (Experto en animación)
Reinaldo Sagbini (Dir. *El color del amanecer*, 2006)
Francisco Gaviria (Dir. De Fotografía, *Rita va al supermercado*, 2000)

Como profesores de cátedra (u “ocasionales” como les llamó) distinguió la participación de:

Ciro Guerra (Dir. *Los Viajes del Viento*, 2009)
Iván Wild (Montajista, *Los Viajes del Viento*, 2009)
Ricardo Coral (Dir. *Te Busco*, 2002)
Cristina Gallego (Dir. De Arte, *La sombra del caminante*, 2004)
Arturo Campos (Escenógrafo, *Ensalmo*, 2003)
Fernando Castillejo (Ilustrador)
Carolina Osma
Santiago Lozano
Yesid Vásquez

Otro dato que me llamó la atención fue el número creciente de estudiantes matriculados por semestre al programa. Actualmente el programa de Cine y Audiovisuales cuenta con 200 estudiantes de todos los semestres.

2009/2: 29 estudiantes matriculados

2010/1: 38 estudiantes matriculados

Aunque el programa cuenta con estudiantes procedentes de todo el país y la región, Solarte comenta que su deseo es por ampliar el número de aspirantes, sin embargo, no ha logrado ejecutar una estrategia efectiva que sea capaz de promocionar el programa.

Felipe Solarte tuvo la bondad de dirigirme hacia los egresados Edgar De Luque y Mariana Stand entregándome sus datos personales. Me interesó hablar con De Luque lo más pronto posible, ya que ha ganado dos veces la convocatoria del Fondo y sus cortos han sido proyectados en Festivales de todo el país e incluso en naciones extranjeras como Francia y Chile. Ese mismo día llamé a **Edgar De Luque** y me citó a las diez de la mañana del día siguiente en una iglesia cerca de su casa.

De Luque llegó al lugar que acordamos unos treinta minutos después de la hora fijada. Muy cordialmente me abrió las puertas de su casa y seguidamente me mostró *Sin Regreso* (2009) y *Palomo* (2010), sus dos trabajos más recientes. Pronto después iniciamos la entrevista.

Después de las preguntas rutinarias que formulé al inicio de todas las entrevistas con los directores, De Luque comenzó a hablar de muchos aspectos de su trabajo y el cine en general.

Al abordar su perspectiva sobre las dificultades que afectan a la producción filmica costeña, el joven cineasta respondió, además del “factor dinero”, que nuestros recursos actorales tampoco son del todo favorables. Sin embargo, a continuación veremos la metodología que el director aplica para sobrellevar esta falencia en la producción de sus cortometrajes:

“Yo diría que lo de siempre: los recursos económicos, porque aquí realmente recursos humanos los hay. Yo he trabajado con gente de Santa Marta y Barranquilla, y hemos comprendido que si bien es cierto que en Santa Marta o en la costa no hay escuelas de actuación como en Bogotá, talento actoral tenemos mucho. Nosotros somos los llamados a ir aportando. Hacemos casting con gente de la calle, miramos sus cualidades y les dictamos talleres según sus requerimientos particulares. Son talleres largos de 5 o 6 meses en los que les enseñamos desde lo básico de actuar y trabajamos con base únicamente en el guión de la historia que vamos a desarrollar y listo. Lo difícil es que aquí no hay industria, no podemos llegar al centro a ver qué cámara queremos, lo más cercano que tenemos es Barranquilla y allá son solo dos o tres productoras que tienen los equipos y ese es el tipo de limitantes que lo hacen a uno comprender los límites técnicos a donde podemos llegar.”

Anteriormente, Sara Harb mencionó que según su opinión, el Fondo para el desarrollo Cinematográfico no otorga la cantidad de dinero suficiente para financiar un proyecto audiovisual. Aunque De Luque ha obtenido este reconocimiento en dos ocasiones consecutivas (2008 y 2009), ha enfrentado la necesidad de acudir a otros medios de financiación para sus creaciones:

“Con *Sin Regreso* se contactó a una productora de Barranquilla (Delatierra Producciones), que por medio de conversaciones nos permitió alquilar los equipos más barato y nos concedió unas horas extra de edición, eso nos ayudó a estirar el presupuesto. Con *Palomo* recibimos otras ayudas como la de Carrefour, que nos ayudó con la alimentación, eso fue algo que nos bajó los costos. Ahora mismo

estamos en conversaciones con CORPAMAG, que es la entidad que vela por el medio ambiente y los animales aquí en el Magdalena, tal vez ellos nos colaboren con algo para la postproducción.”

Más adelante, De Luque Jácome menciona explícitamente (al igual que Jorge Mario Suárez y Ana Milena Londoño) que se siente muy a gusto de trabajar con profesionales costeños, resaltando los beneficios que nuestro talento otorga a su obra cinematográfica:

“Me he dado cuenta que trabajar con gente de acá sí es posible y de allí vemos cortometrajes de gente de la Universidad del Magdalena que tienen mucha calidad y que pueden incluso competir con cortos del interior del país en igualdad de condiciones (...) siempre mi experiencia con el talento humano de la costa ha sido buena. Igual nos falta más empuje o cultivarnos más, pero igual no hay escuelas y a uno le toca desarrollarse con base en la práctica. La ventaja que tenemos es que aquí la gente colabora mucho porque es algo innovador, algo que no se ve mucho, en cambio en Bogotá la gente te huye, no trabaja igual contigo que la gente de acá. Es parte de la forma de ser de nosotros, un poco más solidarios y abiertos.”

La obra de éste director está tan bien lograda y es tan coherente en términos narrativos que tuve la instantánea necesidad de preguntarle: ¿Cómo hace para organizar a un equipo técnico y artístico tan numeroso como el que exige una producción fílmica bajo una sola visión fílmica que corresponde únicamente a ti? Me explicó su metodología:

“Lo principal es reunirse mucho en preproducción, yo lo que hago es reunirme con las cabezas del grupo. Un día me reúno con el director de fotografía y comparto mi concepto sobre por qué quiero que los planos de la cámara sean así, por qué quiero que los movimientos de la cámara sean así, por qué quiero que se manejen diferentes angulaciones (...) Lo hago igual con el sonidista, con el director de arte. Trabajamos mucho con referencias pictóricas (...) A mí lo que me da pie para iniciar el

rodaje son los actores, cuando yo siento que los actores están o no están preparados le digo a Laura (productora): Vamos a correr las fechas (de rodaje). Yo creo que la verdadera función de un director está en dirigir actores (...) Durante el rodaje me concentro totalmente en los actores, para manejar equipos técnicos está el asistente de dirección, quien religiosamente está detrás de ellos. Eso me da el gusto de trabajar con los actores en la forma en que yo lo hago.”

Seguidamente, De Luque me habló sobre la forma en que las políticas de apoyo al trabajo audiovisual padecen un atraso muy grande en comparación a las que se manejan en algunas ciudades del interior:

“Aquí en la costa todavía no hay políticas de apoyo, hace poco me di cuenta que en el departamento de Santander se hace una convocatoria donde ofrecen 40 o 60 millones, en Antioquia también, en el Valle lo están haciendo. En la costa no se ha visto mucho, solo en Barranquilla pero no es mucho lo que están dando. Si veo que otras regiones se preocupan por el desarrollo audiovisual pero aquí en la Costa no, en el Magdalena menos. Sí es preocupante que nos estamos quedando atrás y la descompensación frente a otras regiones es un factor influyente, nosotros tenemos menos recursos que otras regiones del país.”

Como previamente mencionaron Sara Harb y Ana Milena Londoño, la empresa privada a nivel regional no demuestra el mínimo interés por apoyar la creación de nuestro cine a causa del desconocimiento que tienen hacia el séptimo arte, y por ende, el temor que dicho desconocimiento les produce:

“Con *Sin Regreso* se trató de buscar apoyo de algunas empresas, pero están como muy reacias todavía a lo audiovisual, porque no conocen y uno siempre le tiene miedo a lo desconocido. Con *Palomo* tuvimos un poquito más de ayuda y creo que eso también va en la forma de llegarle a la gente. Pero a la región todavía le falta mucho comprender la

importancia que puede tener lo audiovisual para el desarrollo. Cuando sepan los beneficios que les puede traer el desarrollo audiovisual, tal vez sea más fácil conseguir su apoyo, porque si uno se pone a pensar, una de las regiones que más riqueza cultural tiene es la Costa, aquí estamos apoyados y sobre apoyados por lo que es la danza, la música, pero lo audiovisual todavía es desconocido, a veces me dicen que muestre mis trabajos y preguntas ¿eso se hace aquí? Todavía tenemos la concepción de que no somos capaces y el compromiso es expandir y dar a conocer lo que se está haciendo en la región.”

Más adelante, decidí preguntarle a Edgar sobre cuáles (según su consideración) son los aspectos que las empresas locales y nacionales deberían tener en cuenta para motivarles a financiar proyectos cinematográficos. Dijo que efectivamente, la industria cinematográfica podría convertirse en un negocio muy lucrativo para el gobierno colombiano acudiendo dos ejemplos verificables:

“Te puedo poner ejemplos como Brasil, después de *Ciudad de Dios*, las favelas que eran uno de los sitios más peligrosos salieron a la luz, y ahora se hacen tours para ir a conocerlas. Con *El señor de los Anillos*, uno de los ingresos más grandes de Nueva Zelanda se debe por realizaciones audiovisuales, los paisajes de Nueva Zelanda que aparecieron en *El señor de los Anillos* parecen de otro mundo y ahora todos quieren filmar allá. Nosotros con el tema de región tenemos: mar, río, sierra, desierto, tenemos todo, son muchos recursos y la mejor manera de sacarlos al mundo es por medio de lo audiovisual. Tenemos riquezas culturales, que para las empresas o empresarios debería ser interesantes. De pronto el director de *Ciudad de Dios* no pensó que las favelas serían interesantes o que iban a ser un atractivo turístico de Río, fue un riesgo, todos corremos un riesgo. Si nosotros nos arriesgamos los empresarios también se deberían arriesgar con nosotros. La industria cinematográfica es un negocio muy lucrativo.”

Asemejando un poco lo que mencionaron Jorge Mario y Ana Milena con respecto a la práctica como una posibilidad de aprendizaje para los cineastas, Edgar De

Luque manifestó que es urgente que existan nuevos espacios para el aprendizaje cinematográfico en la costa:

“Yo creo que la formación es necesaria, es muy necesaria y creo que nosotros tenemos que crear nuestra propia forma de adquirir conocimientos en la costa. Por ejemplo, en el caso de la Universidad del Magdalena, aquí no existen todavía los profesionales y docentes que nos puedan enseñar, ahora lo que tiene que pasar en el Caribe es que nosotros mismos, teniendo los conocimientos que nos han dado y sumado a nuestra propia forma de mirar el mundo, empezar a crear centros audiovisuales en los que podamos entrar en conexión con nuestra gente, con nuestra región, yo creo que si logramos hacer eso los resultados van a ser muy positivos y hasta nos iremos a sorprender con lo que podamos lograr. Una ciudad tan importante como Barranquilla, que no tenga una escuela de cine, es algo que preocupa. Sin embargo, Santa Marta tiene un problema con el Programa de Cine y Audiovisuales y es que no creo que Santa Marta sostenga este programa. Este programa tiene que expandirse por todo el país porque es muy difícil mantenerlo solo con gente de acá. Tiene que promocionarse en Barranquilla, Cartagena, Sincelejo, Riohacha. Es decir, que en este programa confluya todo el Caribe colombiano. Santa Marta es una ciudad pequeña y yo sé que hay mucha gente con talento y ganas de aprender, igual que en las otras ciudades de la costa. Yo creo que por parte de la Universidad del Magdalena faltó eso, si bien ha demostrado que en Santa Marta es posible, ha faltado el tratar de expandirse por toda la región para que haya un desarrollo.”

Seguidamente explica una característica muy importante que deben tener en cuenta los estudiantes que deseen aspirar a una carrera cinematográfica:

“Cuando yo me gradué con *Sin Regreso*, a la semana me senté a escribir *Palomo*, porque eso es lo que lo hace a uno, es importante lo académico y la formación, pero es importante también lo que lo mueve a uno, yo me he dado cuenta que las personas que tu vas a entrevistar hoy son

personas que quieren que sus proyectos salgan lo mejor posible, y han salido de la universidad, y están escribiendo, esa es la diferencia: hacer las cosas con ganas y amor para poder hablar de la producción en la costa, no es tanto la cantidad sino la calidad.”

Como hemos presenciado desde el inicio de las entrevistas incluidas en este texto, Edgar De Luque establece la importancia de la historia por encima de la técnica y la factura de un cortometraje:

“Yo le doy más importancia a la historia, cuando uno va a festivales internacionales uno se da cuenta que lo técnico y la factura de un cortometraje, también son importantes. A veces me doy cuenta que hay un cortometraje que no tiene el mismo valor emocional que puede tener el mío, pero tiene una factura y unas condiciones técnicas de realización que no pude alcanzar yo y por eso son más considerados. Hay que tener la historia con su cimiento dramático porque sin eso no hay nada, pero también hay que tener lo demás.”

De Luque asevera que a pesar de todo, hay que reconocer que hoy existen más oportunidades de financiación cinematográfica que antes, y además, hace énfasis sobre las exigencias del público actual, algo muy importante que deben tener en cuenta los interesados en que sus cortometrajes o productos audiovisuales sean seleccionados en muestras, convocatorias y/o festivales:

“La gente hoy en día no se traga el cuento de que no se tienen los recursos económicos, porque hoy es más fácil lograr algo de calidad, ya el cine casi se está acabando, hay nuevas formas de trabajar, la moda digital, es más fácil conseguir una cámara y por medio de postproducción y software hacerle el tratamiento a una imagen. Ahora no tan pasable el cuento de que “hubo errores pero la historia esta buena”, ahora se maneja una misma lógica a nivel mundial y uno tiene que ir pensando también en lo técnico sin descuidar la historia y la creatividad, que es lo más fuerte que tenemos nosotros acá, pero también hay que pensar en lo técnico. Para decir que tu trabajo es un

cortometraje, debe ser una mezcla de todo eso, y a veces uno se encuentra cortos que no están hechos con el mismo valor técnico, porque no grabaron con una cámara HD, pero mira la propuesta de planos, el tratamiento de la imagen, a pesar de que no esté hecho con una cámara HD, puede tener los mismos valores que si fuese con una cámara profesional. El lenguaje cinematográfico está presente sin importan con qué se halla hecho y estas personas se valen de lo más mínimo que tengan a su alcance, tratan de hacerlo lo más parecido posible, cuando uno ve que técnicamente tiene buen color, textura y uno se siente conectado con la imagen, puede decir que es un cortometraje realizado.”

Con respecto a su perspectiva sobre la evolución del cine en el Caribe colombiano el joven director afirma lo siguiente:

“Claro, yo creo que está empezando. Mas que una evolución hay un comienzo, porque si uno mira atrás y pudiera destacar cuando se hicieron tales películas o se hizo tal o cual cosa, pero uno realmente mira atrás y puede hablar solamente de Pacho Bottía y de McCausland, pero ellos todavía están creando, hacen parte de ese nuevo crear, por eso no lo quisiera llamar una evolución sino un comienzo.”

Edgar De Luque mencionó su postura frente a la tendencia de los cineastas Caribeños de centrarse en historias que narran vivencias sobre el estilo de vida, las experiencias y el misticismo que caracteriza a los habitantes del Caribe colombiano:

“Las historias y los relatos del Caribe pertenecen a nosotros y si no las contamos, ¿Quiénes lo harían?”

Al día siguiente me reuní con **Mariana Stand**, quien para su más reciente proyecto audiovisual, el exitoso cortometraje *Bajo el palo de Mango* (2009), Mariana y su productora Nathalie Forero desarrollaron una estrategia de mercadeo que después de dos años de intenso trabajo y perseverancia, les permitió el recaudo de los 33 millones de pesos que costó la producción. Mariana explica el proceso de esta forma:

“Fueron dos años buscando apoyo financiero. Lo presentamos como proyecto de investigación en la universidad y logramos un apoyo de la facultad. Luego contactamos a ECOPETROL, que nos dio la comida durante todos los días del rodaje, fueron más o menos dos millones en alimentación. Jugueterías, cacharrerías, cerca de 4 o 5 ferreterías del mercado nos ayudaron con el arte: pinturas, anilinas, todo eso. También tuvimos tres millones que nos dio la Alcaldía. Para conseguir estos apoyos hicimos brochure, libros de venta y pasamos cartas. Escogimos varias empresas cuando hicimos el diseño de producción, invertimos cerca de un millón de pesos en publicidad durante algo más de un año, llegando a empresas pidiendo más de lo necesario para ver cual se decidía. Antes de esto teníamos como único medio de financiación las convocatorias, y después de tres intentos sin éxito nos convencimos de que había que buscar la plata de otra forma para poder hacer algo bueno. Empezamos a tocar puertas y seis meses después de tanto trabajo conseguimos aproximadamente 33 millones.”

Como resultaría evidente después de leer esta intervención, todo el apoyo financiero del cortometraje *Bajo el Palo de Mango* fue recaudado sin la necesidad de viajar hacia otras regiones del país. Seguidamente, Mariana compartió su experiencia y su metodología de alinear a un numeroso equipo técnico y artístico bajo una sola visión (la misma pregunta que le hice a Edgar De Luque):

“Yo creo que la idea es llevarlos, que todos ‘nos ensuciemos los pantalones de barro’, que todos la sudemos. A todo el equipo técnico lo pusimos a caminar por líneas férreas, al aire libre, a sudar la camiseta porque la idea era que lo sintieran suyo. Así fue como logramos llenarlos de ese sentido de pertenencia, no solo al equipo técnico sino a la comunidad (de la zona donde filmamos) también porque sin ellos no logras nada, pueden llegar a sabotearlo todo.”

Al igual que Edgar De Luque, Mariana considera que para lograr dicho alineamiento del equipo bajo su visión cinematográfica, es de vital importancia efectuar varias reuniones y así lograr un seguimiento del trabajo adelantado por las distintas “cabezas de grupo” involucradas en el proyecto:

“Algo que yo pienso que funcionó mucho fue que hacíamos muchas reuniones por departamentos para ver como habían avanzado, pero digamos que nunca se dejaron las cosas sueltas, siempre hubo un seguimiento, íbamos a las locaciones, se montaba como iba a quedar, se desmontaba, se hacía pruebas de arte, pruebas de vestuario, siempre todo el tiempo se estuvo cuestionando como iban a quedar las cosas, por eso fue que hicimos un pre- rodaje. El pre- rodaje lo hicimos en formato HDV.”

Debido a que era la primera vez que oigo hablar a alguien sobre la realización de un pre rodaje, quise interrogar a Mariana un poco más sobre ello. Esto fue lo que respondió:

“Después del pre- rodaje una de las decisiones que tomé fue la de cambiar a las actrices. Yo ese pre rodaje se lo mostré a Edgar (De Luque) y él lo primero que me dijo fue que había que hacer un casting para cambiar a las protagonistas. En esto también es importante ofrecerle comodidades a la gente que está trabajando contigo, hacerlos que se enamoren del proyecto y ante todo tratarles con mucho respeto.”

Claramente, resultaría válido concluir que la realización de un pre rodaje implica una sabia decisión para garantizar la excelencia de un trabajo fílmico. A partir de ello, el cineasta lograría tomar ciertas determinaciones para evitar futuros problemas a nivel de narración, puesta en escena y producción ejecutiva (se gastaría dinero haciéndolo, sí, pero se ahorraría muchísimo más, ya que a partir de las modificaciones posteriores al pre rodaje, se corregirían aspectos del cortometraje cuyas falencias resultarían irreparables a la hora de revisar el material filmado - véase la situación con las actrices).

Considero que sería pertinente mencionar en este momento, que todo el trabajo que implicó la producción de *Bajo el palo de mango* se justifica en el éxito que ha tenido en diversas muestras y festivales de cine a nivel nacional e internacional:

“Se presentó en la muestra de la UNESCO que hizo la Javeriana, ganó como Mejor Cortometraje Nacional Del Ministerio De Cultura, se presentó en París en una muestra que hace “El llamado del perro”. Representó a Colombia en un festival en Chile. Lo he seguido enviando a festivales de cine internacionales

con apoyo de la universidad. Lo mandamos a Cannes y pasó en la primera vuelta. Lo presentamos también en el Festival de Cine de Cartagena en tres categorías que fueron: Nuevos creadores, Cine Mujer y Muestra Internacional de Video.”

Entrando en la discusión sobre la formación cinematográfica a nivel académico en el Caribe colombiano, Mariana me habló un poco sobre cómo se solía trabajar con los recursos que disponía la Escuela de Cine en la Universidad del Magdalena, y cómo ha ido evolucionando dicha Facultad en materia de recursos técnicos y qué es lo que verdaderamente propicia su crecimiento:

“Todo es un proceso. Cuando comenzamos la carrera de cine no había ni una cámara, nos tocaba editar de VHS a VHS, pero todo esos son trabajos. El programa de cine de la universidad se ha destacado por hacer las cosas con amor, con compromiso, con dedicación, entonces los productores también han aportado mucho, porque así sentimos que estamos halando todos para el mismo lado, todos queremos que haya mejores cosas por eso cada uno da lo mejor de sí. Aunque sea una carrera en proceso de acreditación, nos caracteriza el compromiso que tenemos con las cosas que hacemos. Sin embargo, somos muy pocos los que tenemos puesta la camiseta, hay mucha gente que no tiene sentido de pertenencia y está ahí como por estudiar algo y es muy triste ver como desperdician todo lo que tienen a su disposición, porque yo sé que hay muchos lugares, muchas universidades que no tienen estudio para grabar ni nada de eso. Todo lo echan a la basura porque no les interesa. La mayoría de la gente de mi promoción se ha dado a conocer bastante mira: Kelly Reyes, Julio Azar, David Paternina, Yo, después Edgar De Luque, etc.”

Mariana tiene claro que los componentes técnicos y literarios en un cortometraje de ficción representan exactamente la misma importancia. Según ella, es una relación complementaria:

“Pues todo es un juego, de que te sirve tener una buena historia si tienes un mal equipo técnico o para que te sirve un excelente equipo técnico y una mala

historia: todo tiene que ir agarrado. El equipo tiene que darle la talla a la historia y viceversa, tiene que ser un todo, de allí depende la factura del corto.”

Frente al interrogante sobre la evolución del cine en el Caribe colombiano, manifiesta las ventajas que tenemos los costeños para hacer cine:

“Huy pues claro, la evolución ha sido mucha, primero con lo de la Escuela de Cine en Santa Marta, que es la primera y única en la Costa, además los festivales de cine que se están haciendo y dejan sentir más el apoyo hacia ese nuevo talento que se está dando y también que estamos viviendo en el país del realismo mágico entonces acá hay historias que solo suceden acá, es por esa idiosincrasia Caribe, esa forma de ser descomplicados, guerreros que somos una mezcla, somos algo único. La evolución ha sido grande además de las nuevas tecnologías que están llegando nos ayuda a darle más calidad a nuestros trabajos, eso también hace que tenga factura, que tenga calidad. Es que en la misma universidad tú vas y miras uno de los trabajos de antes y miras los de ahora y ves la gran diferencia.

De un tiempo para acá, el Caribe Colombiano tiene una cuota en las convocatorias de cine que se están haciendo, antes siempre llegaba Bogotá, Cali, Medellín, pero ahora siempre vas a escuchar de alguien de la Universidad del Magdalena o de Barranquilla pero estamos ahí, estamos codeándonos con esa gente de la capital que tienen ese monopolio y tienen los equipos y tienen todo, pero no tienen este realismo mágico. La verdad es algo muy apasionante.”

Al finalizar nuestro encuentro, Mariana me suministró el número de dos directores a quienes, según su recomendación, debía entrevistar para el enriquecimiento de mi investigación. Ellos son: Julio Azar (sugerido anteriormente por Gonzalo Restrepo Sánchez) y David Paternina (quien anteriormente ha trabajado en el área de dirección de fotografía con Edgar De Luque, Julio Azar en incluso Mariana Stand).

Julio Azar me citó en las instalaciones de la Universidad del Magdalena, donde efectuamos la entrevista. Su formación artística desde temprana edad se basó en el

teatro, esto lo hace un profesional apasionado por el arte que busca siempre lograr un excelente tratamiento dramático y actoral mediante su obra audiovisual sin verse en la necesidad de invertir grandes presupuestos en ello. Veamos lo que dice al respecto:

“Yo inicié mi oficio artístico participando en obras de teatro en el colegio. Allí pertenecí a un grupo teatral que participaba exitosamente en concursos intercolegiales y más adelante tuve la oportunidad de llevar a cabo monólogos y cuentería. Como cuentero obtuve varios premios a nivel intercolegial. A pesar de que inicié mis estudios universitarios en el Programa de Radio y Televisión de la Universidad Autónoma, encontré en el Programa de Cine de la *Unimag* una oportunidad más amplia para ejercer mis habilidades narrativas.”

Este joven cineasta considera que aunque la falta de dinero siempre será un problema constante para las realizaciones fílmicas, no es un asunto que le obstaculice demasiado. Por lo contrario, dice que a veces la escasez de presupuesto propicia una ventaja creativa y genera otro tipo de falencia que le resulta de mayor gravedad:

“Aunque el dinero es la dificultad primordial a la que se enfrenta el trabajo cinematográfico en la costa, no es un obstáculo imposible de vencer. Los estudiantes de la escuela (Cine – Universidad del Magdalena) generalmente se acostumbran a escribir sobre lo que conocen con más facilidad, sobre historias que abordan temáticas Caribeñas. En ocasiones, la escasez económica favorece a la creatividad. Considero que es muy peligroso ser financieramente conformista y permitir que el dinero incida directamente sobre el trabajo creativo del autor. Otra dificultad existente es la falta de academias actorales. Salvo por algunos talleres muy elementales, en la costa no contamos con un espacio propiamente estructurado para la formación de actores y actrices. Sin embargo, es posible que los cineastas entrenen a sus actores de acuerdo a lo que deseen exigirles durante la producción.”

Para dar cuenta del estilo y la metodología con la que trabaja Julio Azar, nos encontramos con un dato asombroso: el poco dinero con el que ha logrado la creación de sus proyectos en comparación a los presupuestos que anteriormente han manejado

los cineastas de su generación (quienes invierten alrededor de 30 y 50 millones de pesos a sus cortometrajes) :

“Debido a que los tres primeros proyectos que dirigí surgieron en la academia, los costos fueron asumidos por los integrantes de la producción. En la Universidad del Magdalena los estudiantes reciben mucho apoyo por parte de la institución, lo que reduce muchos costos a nivel técnico. En el caso de *Muertecitas detrás de los rosales* conté con la financiación de dos empresas: Postobon y la compañía líder en licores del Magdalena cuyo nombre ahora mismo no recuerdo. Y sí, básicamente con eso y dinero de mi bolsillo. Ninguno de mis primeros cortometrajes superó el millón de pesos. *Muertecitas* costó cinco millones.”

Julio me comentó que su formación teatral le ha facilitado la labor de alienar a todo un equipo técnico y artístico bajo su visión. El modo en que lo concibe, lo explicó de la siguiente manera:

“La capacidad de alinear a las personas que trabajan bajo mi visión como director de un proyecto la debo mucho a mi formación teatral. Es más sencillo comunicarle algo a la gente cuándo todos están involucrados en una sola compenetración sensorial. Con los personajes procuro vivir y mimetizarme entre ellos, esto también he hecho con las investigaciones para mis documentales. Es importante que haya compenetración y lazos emocionales entre el personal de una producción. Es una cuestión de sensibilidad.”

Más adelante, menciona que tanto su trabajo como la financiación del mismo han sido posibles sin necesidad de viajar hacia otras regiones del país:

“Todo ha sido dentro de la costa y ojala siga siendo así. Anteriormente he sido convocado a participar en otros proyectos del interior, pero eso es distinto. Aquí se trabaja más relajado, todo el mundo la toma con calma: eso está bien mientras se logren resultados adecuados.”

Entrando en la discusión sobre el trabajo académico con respecto al cine y las artes audiovisuales en nuestra región, Julio nos explica un poco más sobre la naturaleza del programa en Unimag, y considera que es importante que existan más opciones académicas en Cartagena:

“La creación del programa en Unimag ha sido clave para la evolución de nuestro cine. Creo que con el desarrollo anual del FICCI es necesario que exista otra facultad en Cartagena. Lo más favorable en Unimag es que los estudiantes de cine son entrenados por profesionales que han estado en el medio durante mucho tiempo, esto ayuda a que nuestro trabajo no se ocupe solamente de la interpretación sino de la realización como tal. En Unimag nos concentramos en el lenguaje cinematográfico de nuestros productos audiovisuales en lugar de la complejidad de su factura o tecnología.”

A continuación, veremos que para este director es indiscutible que la finalidad central del cine se base en su capacidad para contar historias:

“Como todo arte, el cortometraje parte de la subjetividad. Hay una pugna allí que es muy difícil de resolver. Lo esencial del asunto se halla en la propuesta narrativa y en una estética que sea evidente y a partir de la que se perciba una forma. En ningún caso considero que el aspecto técnico sea lo que determine la esencia de un cortometraje. Si una historia está bien narrada y logra conmover a sus espectadores, ¿Cuál es la diferencia si se haya grabado con la cámara de un celular?”

Para finalizar, Julio Azar deja claro que simpatiza con la idea de que en la costa se está evidenciando un progreso en el oficio cinematográfico:

“¿Evolución? Sí, definitivamente. No me cabe la menor duda. La evolución humana en sí lo dicta. Este es un país de gente con miedo que está explorando distintos medios de expresión humana. Cada vez hay gente más interesada y hay más competencia en el medio. Hay productos mejor narrados y hay evolución.”

4. ANÁLISIS Y RESULTADOS

4.1. ANÁLISIS DE CORTOMETRAJES.

MALQUERENCIA

(Dir. Hugo Buitrago, 2008)



2008. Buitre films. Dirigida y escrita por Hugo Buitrago. Arte y Fotografía: Hugo Buitrago. Montaje: Hugo Buitrago. Elenco: Sinopsis: En algún lugar de oriente de este mundo, una historia de amor que vence los límites de la obsesión y de esta dimensión.

Análisis.

El tema central de Malquerencia es de cómo una joven oriental afronta el desamor, el estilo narrativo que se le da es de thriller u horror oriental por lo que el espectador reconocerá que es una historia llena de misterios. Desde el inicio vemos que Yuriko se encuentra en un estado emocional decaído. El estado emocional del personaje principal el espectador lo puede descubrir en las acciones de esta misma, que son acciones de quietud absoluta y la mirada perdida. El vestuario y el maquillaje son de colores oscuros y pálidos y se utiliza en gran mayoría de las escenas en que ella aparece sentada y fumando un cigarrillo. Estas escenas, contribuyen efectivamente a que el espectador note que el personaje no está presenciando un buen momento de su vida, ya que al inicio del cortometraje vemos fotos de ella sonriendo y vestida con colores de tonos cálidos (0:01:26- 0:01:42). De manera que, cuando se muestra a Yuriko sentada y fumando cigarrillo con el rostro pálido, sus ojos con líneas muy negras y un poco escurridas (que demarcan que ha estado llorando), se describe su presente y su decaído estado emocional (0:02:15- 0:02:25).

La propuesta audiovisual de crear un espacio o universo oriental en una esfera que es costeña es un aspecto importante para apreciar en este cortometraje escrito, dirigido y realizado en la ciudad de Barranquilla. Al inicio del cortometraje se observa

a una mosca, que es el “objeto” que introduce al espectador al entorno sucio y abandonado del apartamento de Yuriko. La mosca, es casi, un personaje importante en la obra, ya que su presencia narra la ausencia de Yuriko en el hogar.

En *Malquerencia* se logra recrear el espacio y transformarlo en un espacio oriental que desconocemos, lograron así mismo que el tratamiento visual, como planos, movimientos de cámara y puesta en escena se muestren como lo han manejado los realizadores orientales en sus películas. Por ejemplo, el vestuario y maquillaje del personaje principal es muy parecido a los vestuarios y maquillajes utilizados en las películas thriller o de horror oriental, películas como *Ringu* (Hideo Nataka, 1998) y *Ekusute* (Shion Sono, 2007).



Fig. 1



Fig. 2

A manera de comparación podemos apreciar en la Figura 1, un fotograma de *Malquerencia* y en la Figura 2, fotograma del largometraje *Ringu*; Los planos abiertos, los personajes fantasmales (generalmente ubicados de pie frente a las puertas y ventanas), el cabello de los personajes femeninos (siempre largo, negro y lacio) y otros personajes ensimismados son tan solo cuatro referencias similares entre estas dos realizaciones.

Los planos de *Malquerencia* son abiertos, esto contribuye a que el espectador no tenga total cercanía con el personaje de Yuriko, además que, los planos abiertos de este cortometraje son utilizados para invitar no solo a observar a Yuriko, sino para crear amplitud y soledad del espacio donde ella se encuentra.

El orden de los acontecimientos y la historia es cronológico, se hace uso de flashbacks para demostrar por qué Yuriko, el personaje principal, se encuentra deprimida en el presente argumental, a pesar de que en el flashback solo la vemos rompiendo fotografías sin explicar la causa de ello. El presente del argumento es atemporal, es decir, que no nos indica cuánto tiempo ha transcurrido entre el flashback y

el presente, el espectador no logra descifrar cuanto tiempo ha pasado desde que Yuriko se suicido hasta que su fantasma vaga por los diferentes lugares del apartamento (0:02:28-0:02:50).

Las fotografías que se muestran de Yuriko funcionan en la puesta de escena como *Atrezzo*, es decir, son un elemento dentro de la decoración de la puesta de escena funciona como motivo y forma parte activa de la acción de los personajes, y en las escenas donde vemos las fotos donde esta Yuriko con su novio y sus amigas o cuando en el flashback Yuriko saca las fotos y reproduce un video mientras llora. Estos elementos participan para narrar el pasado de Yuriko, de manera que, ayudan a que el espectador deduzca la felicidad que ella vivió anteriormente, y que de esta manera la ruptura de dicha felicidad sea la causa de su tristeza en el presente. (0:02:28-0:02:50)

De acuerdo con las características que narra Bordwell en su libro, la temporalidad en *Malquerencia* es poco perceptible, los personajes y el espacio son completamente atemporales, es decir, que mediante la puesta en escena y forma creativa del montaje no hay un seguimiento cronológico del tiempo, no se logra saber si han pasado días, meses o solo segundos entre una acción y otra. Las acciones de estos personajes están sujetas a un solo espacio y lugar, que en este caso es el apartamento de Yuriko.



Fig.3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Hay espacios y tiempos de larga duración, por ejemplo: Yuriko sentada en el sofá fumando un cigarrillo mientras el teléfono y el celular timbran continuamente (Fig.3, 0:02:01-0:02:26) o las escenas donde Yuriko se encuentra sentada en la cocina (Fig. 4, 0:03:04-0:03:23), fumando en el baño (Fig. 5, 0:03:23-0:04:18) o frente a la

puerta en postura de espera (Fig. 6, 0:04:25-0:04:28). La finalidad de estas secuencias y acciones repetitivas que hacia el final del cortometraje cobran sentido narrativo, son explicadas por el analista fílmico David Bordwell al mencionar que *La repetición de acciones también puede estar motivada por la necesidad del argumento de transmitir ciertas causas claves, muy claramente al espectador*⁷⁷. Y el sentido que recobran al final del corto es que es que el personaje que vemos deambulando por el apartamento sin reaccionar ante los constantes timbres del teléfono y el celular o al llamado de un hombre que golpea la puerta y grita su nombre repetitivamente es en efecto, el alma de la protagonista.

De esta manera, esas escenas le demuestran al espectador que la mujer silenciosa, pálida y de tiempos largos con acciones repetidas a lo largo del cortometraje es el espíritu de Yuriko, ya que esta se suicidó. De allí también logramos inferir que la presencia de la mosca es utilizada para mostrarnos que el apartamento es un lugar que desde hace días había sido abandonado.

El montaje del cortometraje estructura y narra la historia con un orden particular sin tener en cuenta la cronología, de manera que el espectador sólo hasta el final del cortometraje se entere de lo que realmente sucede y comprenda todas las acciones de Yuriko entre tiempos de larga duración, el silencio de de ella, los *flashbacks* y finalmente reconoce que ella había muerto desde antes que iniciara la narración del cortometraje.

⁷⁷ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. Arte Cinematográfico: Una introducción. España. Paidós Ibérica, 2002, página 70.

PARGO ROJO

(Dir. Ernesto McCausland, 2007)



2007. Escrito y Dirigido por Ernesto McCausland. Fotografía por Juan José Londoño. Producción General por La esquina del cine. Elenco: Ignacia De la rosa. Adalberto Padilla. Judith Castro. Lorena Vázquez. Rafael Bustamante. Héctor Buitrago. Solfadis Díaz. Roberto Pinzón. Rader Rodríguez. Mariela Massiris. Sinopsis: Magdalena, una mujer que vende pescados y de familia pobre descubre un diamante dentro de uno de sus pescados. Este encuentro podría sacarla de la miseria económica pero quitaría la paz dentro de su familia. Magdalena tiene que tomar una decisión.

Análisis.

Pargo Rojo cuenta la historia de Magdalena, una mujer vendedora de pescado que un día descubre un diamante en las tripas de un pargo rojo y desde allí se desemboca una serie de dudas sobre si quedarse con el diamante, tener dinero y ser infeliz con su familia ó permanecer en su condición de humilde vendedora ambulante.

La historia mantiene un tiempo cronológico para narrar las causas y efectos de las acciones de los personajes. En orden temporal, la historia inicia cuando Magdalena le compra los pargos rojos al pescador, allí es cuando descubre que en el interior de uno de los pargos hay un diamante. Este es el primer punto de giro que vemos en la obra, la sensación de poder volverse rica, la hace querer esconder el pargo para poder aprovechar su fortuna. Lo siguiente que veremos es a Magdalena recorriendo las calles del pueblo, saludando a los transeúntes y a sus conocidos. Más adelante, veremos a Magdalena llegar a la casa de Faride quien es un personaje casi profético en la obra. Faride es una de las personas adineradas del pueblo quien le comenta a Magdalena sobre la manera en que ha llegado a estar enferma, y afirma que es por culpa de la avaricia de su nuera que la envenena. Hay una frase importante en esta conversación entre Faride y Magdalena “La plata no trae sino es tristeza y problemas” (04:42) y es esta frase la que justificará las decisiones que más adelante tomará Magdalena respecto

al futuro del diamante y de ella misma. Así sucesivamente, el orden temporal sigue una línea cronológica que tan solo en dos ocasiones se rompe, cuando Magdalena fantasea o tiene flashfowards de cómo será su futuro si se queda con el diamante.

Al inicio del cortometraje se nos presenta a Magdalena y el espacio en donde ella se encuentra, es decir, que el espectador ubica la historia en un pueblo pobre de la costa Caribe colombiana Por los diálogos que tiene Magdalena con el pecador se infiere que esta es una mujer honesta y trabajadora. Especialmente por los elementos de su imagen, su vestuario, su oficio y su manera de relacionarse con los otros personajes, se sabe que es una mujer humilde (Fig. 1, 02:00-02:06).



Fig. 1.

La historia absorbe al espectador, ya que por medio de los diálogos y el recorrido que hace Magdalena a través del pueblo vendiendo los pargos, se le presenta al público toda la idiosincrasia de un pueblo pescador y costeño: sus costumbres, la manera familiar en que Magdalena es reconocida por los habitantes del pueblo, los señores que se sientan sobre mecedoras en las terrazas de sus casas, los hombres que juegan damas con tableros y piezas hechas por ellos mismos, el hombre que toca música, los niños en la calle, etc. Los personajes que son presentados en el recorrido de Magdalena cumplen con una función importante para contar como ella se desenvuelve en su entorno.

Con el montaje se logran cortes rápidos entre escena y escena, y las secuencias con imágenes del pueblo y personajes realizando acciones tradicionales y populares de la costa Caribe, como el hombre tocando un tambor, personas jugando dominó o parqués, los niños en las calles jugando béisbol, los majestuosos atardeceres y amaneceres del pueblo pescador (0:02:23-0:02:28). Estas imágenes y el ritmo rápido que se le imprime en el montaje, hacen que el cortometraje sea fácil y agradable a la vista del espectador.

El cortometraje nos propone mirar la vida de un pueblo pobre, la visión de una mujer humilde que acaba de hacer un descubrimiento que puede cambiarle la vida, es decir, el realismo en cada fotograma es importante para que el espectador se identifique con el personaje y este cortometraje lo logra. Los diálogos entre los personajes son

naturales y fluidos, así como las acciones que estos realizan. Se manejan espacios bien iluminados, utilizan generalmente planos abiertos para introducirnos al pueblo donde vive Magdalena, sin embargo, se hace uso de planos cerrados con el personaje de Magdalena para capturar los instantes de la historia en que se halla ensimismada sobre como le cambiará la vida a ella y a su familia después del hallazgo de ese diamante.

El espacio utilizado en la secuencia cuando Faride y Magdalena conversan, parece salido de una historia macondiana. La habitación de Faride parece estar ubicada en la mitad de la sala, todo el encuadre se ve lleno de objetos que esta señora postrada en una cama quizás no necesita, pero que de igual manera son elementos importantes en la escena para demostrar todo el dinero que posee esta señora. Por otro lado, el vestuario de Faride en comparación con el de Magdalena pone en manifiesto la diferencia de sus condiciones económicas, ya que Faride utiliza vestimenta que imita a la seda y su color se destaca más que la vestimenta humilde de Magdalena por ser de un tono frío y brillante. Otro punto importante a destacar de la composición de esta escena, es que mientras ellas conversan, hacen analogía nuevamente a las posiciones sociales, habiendo tantas sillas, Magdalena sentándose en el suelo y Faride hablando desde la cima de la cama, mirándola por encima y Magdalena siempre levantando la cabeza (Fig. 3 03:40-04:42).



Fig. 3

Seguidamente se muestran planos abiertos de diversos sitios del pueblo para hacer la transición, la elipsis, y así, desplazar a Magdalena de lugar. La próxima acción de ella será averiguar si la piedra preciosa dentro del pescado tiene algún valor. Acudiendo al joyero del pueblo, Magdalena advierte que tiene algo muy costoso en su posesión y esto ofusca al personaje, ya que ella se encuentra pensando cómo será el futuro si llegase a vender el diamante.



Fig. 4

Un aspecto curioso sobre la escena que aborda el encuentro de Magdalena con el joyero es la aparición de un anuncio público que indica “se arreglan jollas”. Con ello presenciamos una crítica directa sobre el analfabetismo que abunda en la realidad de estos pueblos pescadores y caribeños (Fig. 4, 0:05:20).

Los temas de pobreza, desempleo, chismes, molestias entre suegras y nueras, vecinos que buscan problemas en lugar de soluciones, remembranzas de un pasado en el que todo era mejor, la bondad y la preferencia sobre el bienestar individual y familiar antes que el bienestar económico, son escenas que se viven cotidianamente en la costa Caribe y que el cortometraje logra desarrollar de una manera explícita y coherente.

El efecto resplandeciente que emite el diamante cada vez que aparece en pantalla se utiliza para resaltar la importancia de este objeto en la narración de la historia y para poner de manifiesto que es precisamente ese objeto el detonador de las dudas y preocupaciones que inquietan a Magdalena (Fig.5, 0:05:23-0:05:24). Más adelante, en la secuencia 0:05:25-0:05:34, el plano cerrado del rostro de Magdalena nos acercan a su preocupación sobre lo que deba hacer con el diamante. Mediante la utilización de un flashforward (Fig. 6, 0:05:39: 0:05:41), ella se vislumbra con ropas elegantes y muchas joyas, presentado como el ideal de abundancia y bienestar que Magdalena concibe si llegase a tener mucho dinero.



Fig. 5.



Fig. 6.

Más adelante, el tiempo y el espacio del cortometraje cambian, y el espectador se puede ubicar dentro de la casa de Magdalena, un lugar colorido, con muy pocos elementos. En este caso, el encuadre el cortometraje conduce a su espectador a la intimidad de su hogar. Se muestra en un plano abierto la sala de la casa de Magdalena y allí, a su familia con ella, conversando sobre los problemas personales y económicos que aquejan a Faride. Se presenta a cada uno de los integrantes de la familia de

Magdalena: sus dos hijos, su esposo, su nuera y su nieto. Cada uno de estos personajes se muestra realizando alguna acción, su esposo arregla un ventilador, uno de sus hijos lee el periódico, otro practica ajedrez con frutas en lugar de fichas apropiadas (presentando que su pobreza es tanta que no tienen dinero para comprar un tablero de ajedrez) y su nuera quien carga y pasea por la sala a su bebé en brazos. Por medio de esta secuencia (06:14-08:22) descubrimos que es una familia con muchos sentimientos entre sus integrantes a pesar de sus carencias económicas, una situación que pone en contraste las realidades de Faride y Magdalena.

La escenografía que recrea la casa de Magdalena es colorida. Se ve un lugar de techo de paja, con pocos elementos en comparación con la casa de Faride. Los vestuarios de los personajes no son llamativos, cualquiera pasa desapercibido, son sus acciones y cada primer plano de sus rostros los que los distingue y los presenta en la obra por primera vez. De igual manera, la puesta en escena comprende una simetría bilateral con respecto a las posiciones de los personajes dentro del cuadro. Como manifiesta Bordwell en su obra, en la simetría bilateral la composición desde las mitades izquierda y derecha de la pantalla, deja una profundidad de campo en medio del encuadre que permite destacar cualquier personaje o elemento ubicado allí. Así sucede en esta escena, en la que cada uno de los integrantes de la familia de Magdalena ocupa un lugar importante y desempeña una función particular, desde el lado izquierdo o derecho de la composición de la imagen, la única que queda en el centro es Magdalena como punto más importante del encuadre. En esta simetría ningún personaje opaca al otro, sino que al contrario, arma un conjunto en el que todos son parte del encuadre.



Fig. 7

A continuación, por medio de una utilización de planos abiertos que logra un distanciamiento entre el espectador y los personajes de la historia, contemplamos la relación que tiene Magdalena con su familia, una relación de respeto y autoridad. Sin embargo, recordando las palabras y la historia de Faride, Magdalena se imagina mediante un flashforward (09:12-09:15) que la historia de Faride podría repetirse en ella si conserva el diamante. Más adelante, vemos que las quejas e insultos de su vecina de

al lado esclarecen las dudas de Magdalena y finalmente logra entender que más allá de la pobreza y las necesidades que aquejan a su familia, es preferible optar por la prevalencia de la unión, el amor y el respeto entre sus seres queridos. Es por ello que hacia el final del cortometraje, Magdalena le ofrece una lección a su vecina de al lado, otorgándole el pescado con el diamante oculto entre sus tripas para que de esta forma sea ella quien repita la historia de Faride.

PEQUEÑA SUITE PARANOIDE

(Dir. Jorge Mario Suárez, 2004)



2004. Escrito y Dirigido por Jorge Mario Suarez. Dirección de fotografía a cargo de Rodrigo Gonzales. Montaje por Edgardo Olano. Elenco: Eduardo Chavarro, Mabel Pizarro, Manuel Escobar, Carlos Gómez, Darío Moreau, Angie Gutiérrez, Alberto Lemus y Mario De sales. Sinopsis: Pedro fue víctima de un atentado criminal, un carro bomba acabo con sus sueños y con la vida de su novia. Meses después Pedro se encuentra inmerso en un mundo de obsesiones y paranoia con respecto a los atentados y tragedias del mundo. Una mañana Pedro ve que hay un vehiculo extraño parqueado frente a su edificio, él cree que es un carro-bomba y de allí se desprenden acciones que podrían costarle la vida.

Análisis:

Pequeña suite Paranoide inicia con un flashback en el que se narra un trágico evento del pasado de Pedro, el personaje principal: Varias personas han sido víctimas de un atentado criminal, él es el único sobreviviente y ha perdido a su novia. A continuación, según el orden temporal del argumento, se indica que han transcurrido dos meses desde el atentado hasta el presente, y se enseñan los efectos que dejó el evento del pasado en la vida del presente de Pedro, ya que en el presente lo hallamos inmerso en su depresión, encerrado en su casa, alejado del mundo y tratando de alejar la realidad de sí.

Según el orden temporal del cortometraje, el argumento es narrado primero por el flashback de cuando Pedro fue víctima del atentado y perdió a Natalia (su novia), a continuación se le informa al espectador que han transcurrido dos meses y de allí en adelante se narra la historia en un orden cronológico que algunas veces, precisa flashbacks para evocarnos los recuerdos que Pedro tiene de Natalia.

Las ventanas del apartamento de Pedro están empapeladas con recortes de periódicos que anuncian noticias de catástrofes y accidentes similares al que él vivió en el pasado. De acuerdo con los recortes de estos periódicos y otros que están en el suelo del apartamento, y a raíz de los mensajes de voz que le dejan sus amigos en la maquina contestadora, el espectador infiere que Pedro se ha alejado de todos y se ha vuelto un ser hermético que no confía en nada, ni en nadie. Estas primeras escenas son importantes para descubrir el estado emocional y los rasgos psicológicos del personaje principal.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

En el interior del apartamento de Pedro, la iluminación es escasa, los colores que predominan son grises y oscuros (Fig. 1, 06:01- 06:10). Tan solo los recuerdos o flashbacks que tiene Pedro al recordar a Natalia (Fig. 2, 06:27- 06:53), son los únicos momentos en que vemos colores rojos, amarillos y naranja brillantes en el interior del apartamento de Pedro, y que indican lapsos de su felicidad. Por otra parte, los colores que se emplean en el exterior del apartamento de Pedro, y que éste observa a través de la ventana, son colores cálidos que atraen más la visión del espectador y que ayudan a inferir que fuera de todo lo que rodea a Pedro hay más vida. (Fig. 3, 02:22-02:23)



Fig. 4



Fig. 5

Generalmente, los planos de *Pequeña Suite Paranoide* son abiertos y trabajan con pocos movimientos de cámara. Dentro del apartamento de Pedro se hace uso de cámara en picado, creando una distancia entre el espectador y lo que sucede en la vida de Pedro (Fig. 4, 04:30-04:44). Se observan planos cerrados para acercar al espectador a la paranoia y preocupación que siente Pedro hacia sus miedos. Por ejemplo, en la escena en que Pedro observa a través de la ventana para ver si el carro rojo sigue allí o si se ha movido (Fig. 5, 08:15-08:17). Cuando Pedro recuerda a Natalia y sonríe, su mirada perdida nos hace deducir que son los recuerdos de Natalia los que le dan un poco de sentido a su vida. De igual manera, se hace uso de planos de cámara subjetiva cuando

Pedro mira a través de la ventana o cuando mira a través de la mirilla de la puerta para verificar quien se encuentra en el pasillo de afuera (Fig. 6, 03:15-03:18).

Cuando Pedro observa por la ventana y percibe un vehiculo extraño estacionado frente a su edificio, nos adentramos al mundo de su obsesión. Después de divisar el vehículo, todas sus acciones se realizan para que los que están afuera de su mundo logren salvarse de la tragedia que él esta previniendo. Pedro realiza acciones que adjudican suspenso e intriga al cortometraje. Por ejemplo, cuando camina por su apartamento preocupado, llama a La Policía sin obtener respuesta que le ayude y se asoma constantemente a la ventana (Fig. 7, 04:44-04:47. Fig. 8, 05:19-05:31.)



Fig. 6

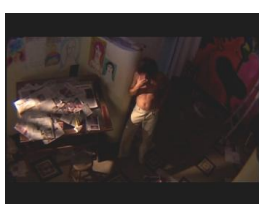


Fig. 7

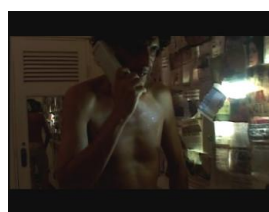


Fig. 8

Los medios de comunicación hacen parte importante para el argumento de esta historia. En el apartamento de Pedro la radio, la prensa escrita y la televisión son la conexión que tiene este personaje con el mundo exterior, pero a la vez son el aliciente que mantienen la obsesión y paranoia por los eventos trágicos y criminales que ocurren en el mundo y que según él, próximamente ocurrirán frente a su edificio. Así mismo, los periódicos son objetos de *Atrezzo*⁷⁸. Como explica Bordwell, los periódicos hacen parte del decorado de la puesta en escena, pero a la vez operan como un objeto importante que es un motivo para que Pedro pueda realizar ciertas acciones. Los periódicos alejan y simultáneamente cierran la posibilidad de que Pedro tenga contacto con la realidad.

Es relevante señalar que la iluminación es parte importante del espacio y del tiempo del cortometraje, como bien se mencionó anteriormente, en el interior del apartamento la iluminación es escasa, de manera que no se diferencia mucho si es de día o es de noche, solo la iluminación que viene de afuera nos aclara esto del tiempo. Así mismo, la luz que proviene de afuera nos indica que existe algo importante que atrae no solo la atención del personaje principal sino del espectador (Fig. 9, 09:47-09:55).

⁷⁸ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 150

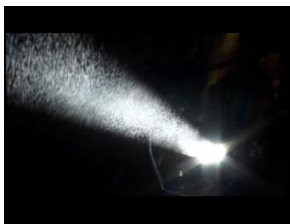


Fig. 9

Pedro intenta alertar a las personas de afuera, sobre ese vehículo rojo que según él, contiene algún artefacto explosivo en su interior. Pero todo es en vano, a través de la ventana nadie puede verle o escucharle, la impotencia de Pedro es evidente y se hacen usos de planos cerrados y secuencias largas para indicarnos lo que el personaje está experimentando. Incluso se hace una crítica sobre el servicio de seguridad que proveen las autoridades policiales en el país, la negligencia y torpeza de algunos, esto lo evidenciamos cuando Pedro llama varias veces a La Policía para reportar su preocupación por el carro rojo sin recibir una atención adecuada (08:44-09:03).

La relación que lleva Pedro con los demás personajes no es precisamente favorable. Pedro conserva una distancia prudente de cualquier persona y esto es evidente con Esther, Manuel y el tendero, quienes intentan acercarse y entrar al mundo de Pedro, pero él no se los permite, solo Esther es la única persona que logra inmiscuirse en su realidad durante unos segundos.

El día transcurre y Pedro no soporta más el vehículo frente a su edificio, por lo que decide salir del apartamento. Cuando él sale del apartamento la secuencia nos muestra unos obstáculos que interfieren en su camino como Esther, los jóvenes que caminan lento por la escalera o los niños que juegan con armas que entorpecen su llegada al vehículo. Cuando Pedro ya está afuera tratando de abrir el vehículo, entra al argumento la historia del taxista que está molesto por la delincuencia que existe en la ciudad y es esta situación lo que hace que el taxista sea otro gran obstáculo para que Pedro realice con éxito su objetivo. Los demás personajes como el tendero, los vecinos y los agentes de La Policía realizan acciones que refrenan el descubrimiento de la verdad, y estas acciones crean suspenso a la historia.

Pedro hace caso omiso a las advertencias de los policías y a las personas a su alrededor, con el arma en la mano continua tratando de abrir el maletero del carro (Fig. 9, 0:12:40-0:12:43), esta acción conlleva a que los policías disparen a Pedro y éste, cae moribundo al suelo mientras alucina con Natalia. En esta secuencia se recurre a la cámara subjetiva; Pedro cae mientras ve a Natalia caminar por el otro lado de la calle

(Fig.10, 0:13:19-0:13:26). Esta alucinación hace que el espectador infiera que Pedro está muriendo.



Fig. 9

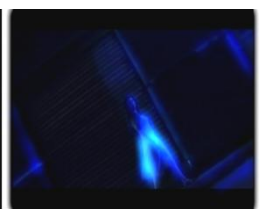


Fig. 10.

Para finalizar la historia, la secuencia final se narra con planos abiertos del lugar, los personajes rodeando el cadáver de Pedro. Se hace uso de varias cámaras subjetivas y planos cenitales (Fig. 11, 0:12:40-0:12:43). Los vecinos del lugar están de pie junto al cuerpo de Pedro, la cámara subjetiva crea una relación del espectador con el personaje, ya que estamos viendo y escuchando desde su perspectiva visual. Así mismo se hacen usos de planos cerrados para acercarnos al gesto y expresión del tendero cuando descubre que en efecto, sí había un arma explosiva oculta en el carro.



Fig. 11

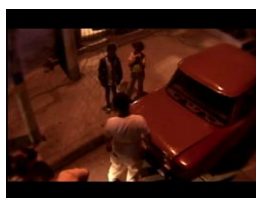


Fig. 12.



Fig. 13

El montaje de la historia es clásico y cronológico. Se respeta el transcurso del tiempo argumental, es decir, que el espectador conoce cuánto tiempo ha sucedido entre una secuencia y otras. De la misma manera se cuentan los hechos de la historia narrando desde un punto de inicio que es el flashback del accidente, los dos meses que han transcurrido y todas las acciones que llevan a Pedro a su fatídico final. Se utilizan transiciones para presentar cuando el día pasa a la tarde y la tarde a la noche. Se hacen usos de flashbacks de evocación retrospectiva, es decir, que reminiscencias del pasado son evocadas en medio de la trama para imprimir un punto de vista o contar un acontecimiento específico.

Para concluir este cortometraje en comparación con los demás 14 analizados para esta investigación, cabe mencionar que este es uno de los cortometrajes que más se arriesgan a trabajar con cámaras cenitales y planos secuencias.

TAMBIEN NOS VAMOS
(Dir. Ana Milena Londoño, 2007)



2007. Dirigido por Ana Milena Londoño. Co-dirección por Karen Pacheco. Fotografía y Montaje por Juan José Londoño. Escrito por Ernesto McCausland. Elenco: Ana Ariza, Hugo Mejía, Gabriela Vera, Caroline Dhame y Andrea García. Sinopsis: Una familia disfuncional decide comenzar su vida buscando el sueño americano. La hija menor pone en duda si la felicidad esta allá o en su ciudad natal Barranquilla.

Análisis:

También nos vamos narra la historia de una familia disfuncional. Libia Bayona y sus tres hijas han decidido vender su casa e irse a Miami (Estados Unidos) para cambiar de vida y buscar el sueño americano. El orden temporal de la historia inicia con la venta de la casa dónde habita una mujer junto a sus tres hijas. Luego, continúa con la reunión familiar en que la madre dice que es seguro que se van a Miami y la consecutiva la desaprobación de Mati (la menor de las tres niñas) al respecto.

La motivación de la madre y las hermanas de Mati es alejarse de Barranquilla, una ciudad que no les ofrece el lujo y las condiciones socio-culturales que ellas desean para sus vidas, sin embargo, Mati lucha para que su madre y sus dos hermanas entren en razón y se den cuenta de que lo que ellas buscan ya lo hay en la ciudad donde nacieron.

Los planos generalmente son abiertos. Solo cuando existen conversaciones entre varios personajes se utilizan planos cerrados para demarcar la importancia del dialogo. Esto sucede especialmente con los diálogos de Mati, quien se opone a la idea de salir del país para cambiar de vida, ya que considera que en el entorno donde se halla junto a su familia todo marcha de manera adecuada. (0:02:03- 0:02:10)

El montaje es cronológico, es decir, tiene un orden establecido que nos cuenta la historia sin acudir al recurso del flashback o flashforward. El ciclo de los días transcurre sin mucha notoriedad en el argumento, es decir, que el espectador no percata con facilidad cuándo ha pasado un día hacia el siguiente, a menos que uno de los personajes haya cambiado de vestuario o de espacio.

En dos ocasiones el montaje hace uso de imágenes extraídas de películas animadas que cumplen con la finalidad de expresar las emociones que sienten algunos de los personajes. Por ejemplo, cuando Lizzy menciona entusiasmada que solo falta recibir el dinero de la casa para viajar a Miami (Fig.1, 0:02:08-0:02:10). En este caso, se hace referencia al genio de la lámpara de Aladino guardando ropa en una maleta. También cuando Libia Bayona sale cansada de la cocina después de preparar el desayuno, se hace referencia a la cenicienta limpiando la casa (0:03:51-0:03:52).



Fig. 1



Fig. 2

De una manera similar se crean animaciones sobre algunas imágenes de la madre cuando ella está alegre, sorprendida o preocupada. Por ejemplo, al inicio del cortometraje cuándo la madre recibe el cheque por la venta de su casa, vemos que un primer plano de su expresión de alegría es transformada con efectos de animación sobre imagen fija (0:01:17). Lo mismo ocurre en una escena posterior cuándo, al percatar que no lleva consigo su billetera al momento de pagar en un almacén, demuestra una expresión de asombro (0:06:01).

Mati, el personaje principal y más relevante del cortometraje, demuestra una motivación por convencer a quienes le rodean sobre la belleza de la ciudad donde se encuentran, y además, desea apoyar a su padre en su oficio como artista plástico.

David Bordwell considera que “Al igual que los espectadores recuerdan éste o aquel fragmento de la puesta en escena de una película, también juzgan a menudo la puesta en escena según el grado de realismo”. En el caso de *También nos vamos*, algunas secuencias del cortometraje carecen de realismo y naturalidad con respecto a la construcción de sus diálogos y el comportamiento de sus actores. Algunas conversaciones entre los personajes se notan aprendidas y excesivamente ensayadas. Esto ocurre especialmente en una escena en que las amigas de Lizzy (Fig. 3, 0:02:29-0:03:06) conversan sobre el posible cambio de actitud que ésta tendrá después de su desplazamiento a Estados Unidos. En este caso, los personajes pausan mucho el dialogo, restándole naturalidad y fluidez actoral a esta situación. Lo mismo ocurre en otra escena en que otro grupo de niñas debaten sobre Shakira y la manera en que su carrera artística ha favorecido la imagen de Barranquilla (Fig. 4, 0:10:50-0:11:08).

Aunque las intervenciones de quienes participan en el debate no corresponden a la realidad de una niña que no excede 13 años de edad, el desarrollo de este debate es válido porque estos diálogos contribuyen a construir el argumento subyacente de la historia con una percepción sobre la ciudad y la gente que la habita.



Fig. 4



Fig. 5

Cabe resaltar también, que dentro de los elementos que componen la puesta en escena de *También nos vamos*, los encuadres de los planos son simétricos y cada personaje se encuentra realizando una acción importante cuando está dentro de él.

En la secuencia correspondiente al fragmento 0:04:50-0:05:24, los personajes de la madre y las hermanas de Mati comparan de manera despectiva los comportamientos típicos costeños con la idealización del lugar en el que desean estar. Un cuidador de carros nunca lo verán en Miami, unos niños vendiendo galletas y golosinas en la calle nunca lo verán en Miami, y así consecutivamente (Fig.7). Dando cierre a esta secuencia, Mati hace una reflexión importante cuando su madre se percata de que ha salido sin dinero para pagar la cuenta en un almacén, y la cajera muy amable le sugiere que lleve lo que ha seleccionado y que en cuanto sea posible realice su pago (Fig. 8). La madre de Mati comprende que lo que su hija expresa, es que esa clase de bondad y comprensión posiblemente tampoco la encontrará en Miami.



Fig.7



Fig.8

La relación entre padre e hijas es infructuosa. Las hermanas mayores de Mati no le conceden importancia ni respeto a su padre, esto podemos apreciarlo en las secuencias cuando ellas conversan sobre cuantas veces han esperado por él para comer un helado y este no acude (0:04:06- 0:04:19), o cuando las hermanas mayores de Mati se burlan de su deseo de vivir con su padre porque saben que él no posee las capacidades económicas para mantenerla ni es confiable para criarla. Sin embargo, Mati no pierde la fe en su padre (0:11:10- 0:11:35).

Cuando el padre es mostrado en escena por primera vez, sus diálogos, sus acciones y la música diegética nos presentan un personaje amable, bondadoso y soñador. Al tener conocimiento de que sus hijas y su ex esposa se marchan del país, él solo piensa en Mati y contempla el dibujo de un colibrí (08:55-09:00) que representa la nostalgia y tristeza que siente al estar separado de su hija. En esta escena se hace un plano cerrado del rostro del padre para crear una atmosfera íntima y emotiva entre este personaje y el espectador. A continuación vemos al padre junto a Mati sentados a la mesa, él ha firmado los papeles de permiso legal para dejar que sus hijas salgan del país, y le explica a Mati desde que él la vio nacer supo que ella era un ser especial.

La historia de *También nos vamos* gira alrededor de el sueño americano que la mayoría de los colombianos persiguen, también nos narra las ilusiones de una niña que desea apoyar a su padre y estar cerca de él. Finalmente, no sobra considerar que el objetivo subyacente del cortometraje es persuadir al espectador sobre la idea de que en Barranquilla existe algo por rescatar que es mucho mayor que el sueño americano que los medios nos han hecho creer.

BAJO EL PALO DE MANGO

(Dir. Mariana Stand, 2009)



2009. Escrito y Dirigido por Mariana Stand Ayala. Producido por Natalie Forero Álvarez. Dirección de fotografía y Montaje por David Paternina. Elenco: Yeis Carolina Herrera Álvarez, Laura Sofía Henao Duque, Katherin Jain, Mariluz Contreras y Camilo Noriega. Sinopsis: Ana y Camila son las mejores amigas y juntas reciben clases bajo un palo de mango al igual que el resto de niños de su población. Un día en una discusión por quien debería quedarse con una silla terminan su amistad.

Análisis.

El argumento de esta obra narra la historia de Camila, una niña de un pueblo que a falta de una escuela local, recibe clases -al igual que los demás niños de la zona- bajo un árbol de mango. Sin embargo, Camila anhela una escuela apropiada, dentro de un edificio, bajo techo y con pupitres. De esta fantasía se hace una referencia en versión animada de la escuela que Camila está dibujando (Fig. 1, 0:02:32-0:02:57).



Fig. 1

Un día en un receso de clases mientras los niños y las niñas juegan, surge una pelea entre los niños a causa del extravío de un balón de fútbol. Camila decide ir a buscar el balón y acallar la discusión, pero luego se ve tentada a trocar este objeto que trae problemas entre los niños por otro más práctico y necesario, que es una silla para poder dar clases con mejor disposición.

En la escena donde los niños están jugando, es clave resaltar que la narración hace referencia a las normas sociales de género que se cumplen en los pueblos del Caribe colombiano; a pesar de que los niños y niñas están realizando juegos tradicionales, se puede apreciar la distinción entre un género y el otro. Las niñas emplean juegos de música y de dar vueltas, algo que no requiera un esfuerzo físico, mientras que los niños emplean juegos de deportes. (Fig. 2 y 3, 0:03:27-0:03:49)



Fig. 2



Fig. 3

La narración es cronológica, no se hace uso de flashback o flashforward. El paso del tiempo lo observamos a través de elipsis. Se ve a Camila despertarse para ir a clases y cuando está durmiendo para darnos referencia del cambio de tiempo en la historia.

En *Bajo el Palo de Mango* se hace uso de planos generales. El espacio es el exterior, por ende, los planos generales ayudan a narrar la historia visual partiendo de unos elementos exteriores muy importantes, por ejemplo, el árbol de mango, que hace las veces de una escuela y de esta manera introduce el pueblo a la historia y viceversa. En cuanto a posiciones y movimientos de cámara, este cortometraje hace uso de cámara en picado, (Fig. 4, 0:02:31) contrapicado, (Fig. 5, 0:09:37) y movimientos de *tilt up* y *tilt down* (0:03:09-0:02:50).



Fig. 4



Fig. 5

La puesta en escena, mantiene unos colores primordiales para cada personaje, por ejemplo, los colores que representan a Camila son el rosado y el azul, al inicio del cortometraje vemos a Camila buscando prendas para vestir para ir al colegio, el color de las puertas del armario donde busca es azul con rosado, la blusa que tiene puesta Camila es azul y los lazos en sus trenzas son rosados. (Fig. 6, 0:00:39-0:00:52) Así mismo, más

adelante veremos que cada uno de los niños que asiste a las clases bajo el palo de mango, tiene un color representativo, especialmente Camila y Ana, los colores del vestuario de Ana son más bien tonos cálidos como el naranja y el azul fuerte, y nuevamente reconoceremos el azul y rosado predominantes en el vestuario de Camila. (Fig. 7, 0:02:07-0:13:29)



Fig. 6



Fig. 7

Es relevante señalar que en la puesta de escena, las figuras adultas y/o parentales no aparecen tanto en el encuadre, por ejemplo, cuando Camila esta barriendo su casa cerca de su madre, ella siempre permanece de espalda hacia la cámara (Fig. 8, 0:01:32). Del mismo modo, apreciamos esto cuando Camila cambia el balón de futbol por la silla, solo se escucha la voz del hombre mayor intentado cambiar sus objetos por el balón que ella posee, más no se muestra su rostro, solo su hombro y su espalda. (Fig. 9, 0:04:49-0:05:46). Esto se debe a que el cortometraje pretende mostrar el universo de los niños, dejando a los padres en planos que los aíslan. Es decir, se busca omitir un poco la presencia del adulto aunque éste se encuentre presente para centrarse en los temas y asuntos que inciden sobre la niñez. El único personaje adulto que hace parte del universo de los niños es la maestra.



Fig. 8



Fig. 9

David Bordwell afirma que “El equilibrio compositivo hace referencia al grado en que las áreas del espacio de la pantalla han distribuido por igual masas y puntos de interés (...) Puesto que el plano cinematográfico está compuesto dentro de un rectángulo horizontal, normalmente el director se preocupará de equilibrar las mitades

derecha e izquierda. El tipo extremo de este equilibrio es la simetría bilateral.”⁷⁹ En *Bajo el palo de mango* podemos apreciar un fotograma en que los personajes de Ana, Camila y la maestra son distribuidos para lograr dicho equilibrio compositivo. Ana y Camila aparecen ubicadas hacia las mitades derecha e izquierda del cuadro mientras que la maestra ocupa la mitad superior de éste, logrando así que la atención del espectador se mantenga sobre los tres personajes simultáneamente, sin perder de vista las acciones que se desarrollan en esta escena (Fig. 10. 0:10:38-0:10:42).



Fig. 10

Ana y Camila tienen un problema porque Ana no quiso cumplir con su alianza o pacto al respecto de cómo se intercalarían el uso de la silla. Al ser castigadas por la maestra, ambas expresan con un cruce de miradas la rabia e impotencia que tienen bajo la situación. (Fig. 11 y 12, 0:10:38-0:10:42). Camila no soporta la deshonestidad y la poca lealtad de su amiga, para acabar con el problema decide, como había hecho anteriormente con el balón, deshacerse del objeto que trae conflictos en las relaciones con sus compañeros y lanza la silla por el río.



Fig. 11

Para concluir, lo más destacable de este cortometraje es la utilización del espacio abierto, el manejo de la fotografía, los encuadres y especialmente la dirección de arte, (la selección de los colores que rodean a los personajes), que hace sin lugar a dudas que este cortometraje un atractivo y bien logrado trabajo audiovisual.

⁷⁹ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, p. 165.

LA DESPEDIDA

(Dir. Cristian Mejía, 2008)



2008. Escrito por Jaime Corrales. Dirigido por Cristian Mejía. Dirección de Fotografía y Montaje por Cristian Mejía. Producido por Carolina Vengochea. Elenco: María Camila Escolar Y Armando Salcedo. Sinopsis: Camilo es un niño solitario que vive con su madre pero ella permanece siempre en el trabajo, su único amigo es Yoshi, un pez dorado que lo acompaña todo el tiempo. Pero todo cambia cuando conoce a Alejandra, una hermosa niña que llega al barrio con su madre huyendo de su padre. Desde el primer momento que Camilo ve a Alejandra tras una ventana, comienza a desenvolverse la historia de una despedida que cambia el mundo de Camilo.

Análisis.

Un objetivo destacable del argumento de *La Despedida* (Dir. Cristian Mejía, 2008), consiste en presentar la función de la comunicación no verbal, entendiéndose esta como la comunicación que se realiza a través de gestos, signos, imágenes y movimientos. La historia nos muestra la vida de Camilo, un niño que ante la ausencia de sus figuras paternas, no tiene amigos y su único contacto interpersonal, es con Yoshi, su pez dorado. Su madre trabaja mucho, por lo cual la comunicación con ella la realiza mediante notas pegadas a la nevera y dibujos para expresar lo él que siente. (Fig.1, 0:01:15). Alejandra, la nueva vecina que ocupa la casa de enfrente, se acerca a Camilo y poco a poco inician una relación amistosa que ayuda a Camilo aprenda a comunicarse con alguien más que Yoshi (Fig. 2, 0:02:16).

El tratamiento audiovisual maneja algunos planos secuencias (Fig. 3, 0:1:42-0:01:59) y éstos son generalmente abiertos. Con respecto a la Figura 3, podemos observar que Camilo camina de su casa al colegio, el seguimiento con el plano

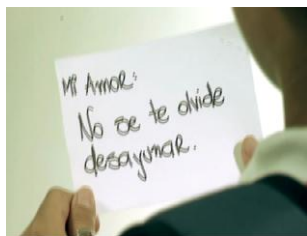


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

secuencia atraviesa dos estados importantes en la vida de Camilo. El primer fragmento de este plano secuencia representa la soledad –la puesta en escena ayuda a que el espectador deduzca esto, ya que el sendero por dónde camina es únicamente transitado por él-. Camilo va abstraído en su mundo, los colores que se presentan en el cuadro son fríos y generan una sensación de tedio y soledad. El segundo fragmento en el que vemos a Camilo en este plano secuencia inicia cuando él camina cerca a unos niños que se encuentran jugando futbol y que están sonrientes y alegres. Mientras que Camilo camina por allí sin demostrar el mínimo interés por la situación, nos damos cuenta que cuándo la soledad no hace parte de su entorno, él mismo opta por aislarse.

Debido a que el punto de vista narrativo del cortometraje se centra en la comunicación no verbal que maneja Camilo, la utilización de los elementos como notas y dibujos, que bien cumplen la función de *Atrezzo*, contribuyen en la narración de la historia explicando las causas del por qué Camilo se comporta de una u otra forma. Explica también lo que el personaje en determinado momento siente y que es importante para que él que dichos sentimientos sean comunicados con los demás. Por ejemplo, en la escena cuando su madre es presentada por primera y única vez (Fig. 4, 0:03:13-0:03:28). Luego de que ella observa el dibujo que hizo su hijo sobre ella en la oficina estresada y cansada, hace que su personaje tome una posición de reconocimiento y sienta que el niño está reclamando su afecto. Sin embargo, más adelante veremos que cuando Alejandra es invitada a su habitación y ésta recorre cada uno de los dibujos y lo entiende todo, solo pregunta “¿Quién es ella?” al sentirse reconocida, pero esperando así que sea él quien se lo diga de manera verbal (Fig. 5, 0:09:18- 0:09:22).



Fig. 4.



Fig. 5

Un punto más por resaltar en cuanto a la figura 5, es que la puesta en escena no solo presenta un elemento (el dibujo) que narra y enriquece el argumento, sino que además maneja un explícito trabajo de simetría bilateral que deja todo dentro del plano, pero que por ser señalado es el punto que más atrae al espectador.

En cuanto al orden temporal del cortometraje, se hace uso de elipsis a lo largo de todo el argumento, es decir, la narración en pantalla se detiene varias veces, sin embargo, el transcurso de la historia continúa. Por ejemplo, en el fragmento 0:06:27-0:06:59, vemos que Camilo invita a Alejandra a montar bicicleta, él sale, hace la invitación frente a la puerta principal de Alejandra y a continuación lo que veremos en otra escena (que sugiere que ocurre el día después), es a Alejandra frente a la casa de Camilo con su bicicleta a un lado (Fig.6, 0:06:56). Por otro lado, con respecto a la Figura 6, es relevante hacer mención que aquí el equilibrio compositivo es simétrico, ya que ubica al personaje en el centro de la pantalla y no rellena las mitades izquierda y derecha, propiciando así que todos los elementos en la imagen tengan el mismo peso visual y que el espectador centre su visión en el personaje.



Fig. 6



Fig. 7

De acuerdo con el objetivo del argumento, en la figura 7 (0:10:39-0:10:51), podremos apreciar que se hace un buen uso de la comunicación no verbal para narrar lo que ocurre en ese momento, y aquí se pone en evidencia el trabajo actoral desempeñado. Camilo va en busca de Alejandra quien le espera en la calle para despedirse. Ninguno expresa una palabra, sin embargo, los gestos, la puesta en escena, el primer plano de

Alejandra triste, y el contraplano de Camilo con gesto de impotencia narran no solo la escena, sino la historia. El espectador logra sentir la emotividad de esa despedida.

Alejandra se marcha, se hace nuevamente uso de la elipsis, no sabemos cuánto tiempo ha pasado entre escena y escena, sin embargo, a continuación vemos a Camilo regresar al lago donde le vemos al inicio de la historia en pantalla. Camilo libera a Yoshi, a manera de explicar que el efecto que causó Alejandra en su vida, fue el de lograr separarse de Yoshi. La separación entre Camilo de Yoshi tiene muchas connotaciones, pero una de ellas podría ser que Camilo aprendió a conectarse con otras personas y por eso libera al pez.



Fig. 8

La composición en esta escena final, como podemos apreciarlo en la figura 8, es desequilibrada, el personaje se encuentra al lado izquierdo, cargando todo el peso de la imagen, y los demás elementos están repartidos de forma desigual en el cuadro.

CARTAGENA SOCIAL CLUB

(Dir. John Jairo Narváez, 2010)

2010. Dirigido por John Jairo Narváez. Escrito por Jairo Narváez. Fotografía a cargo de Lola Gómez. Montaje por Marisol Medel. Elenco: Bárbaro Marín, Nelson Gonzales, Carlos Correa, Samuel Torres, Elena Lepesquer, Carlos Moreno, Jonathan Valencia, Diana Uribe, Raquel Callazos, Jairo Fernández, Ariadna Padrón, Carolina Duran, Luz Helena Gutiérrez, Alejandro Coy, Lucas Betancourt, Lizeth García, Yesenia Mosquera, David Covo y Hugo Guzmán. **Sinopsis:** En Cartagena existen dos clases sociales muy marcadas. Una a la que puedes acceder y ser parte de ella, otra a la que solo accedes para observar, más no eres parte de ella.

Análisis:

Este cortometraje realizado en Cartagena, nos presenta a manera de documental o archivo fílmico, que la ciudad de Cartagena se divide en dos partes: una que pertenece al pueblo trabajador y pobre, y otra parte de la ciudad que existe para los adinerados y es inaccesible para todo el público, como bien nos indica el título, un *social club* excluyente.

El argumento de la historia narra cómo en una fiesta privada ambos mundos diferentes de Cartagena confluyen para saciar las necesidades del otro, es decir, la clase baja y media de la ciudad trabaja para el beneficio y bienestar de la clase alta y adinerada. Todo esto lo capta el lente del camarógrafo y fotógrafo de la fiesta, quien tiene un altercado con el hombre que trabaja en la admisión y recepción de la fiesta y que al llegar este, le indica cuál es su lugar. Al final de la obra, ambos terminan por darse cuenta que son parte de ese mismo mundo que trabaja para servir a los ricos.

La secuencia del inicio en pantalla nos presenta a la parte obrera y trabajadora de la ciudad de Cartagena. Se recurre a planos abiertos del centro histórico de una manera que nos permite ser partícipes de la historia, de hecho, se sugiere que lo que vemos en pantalla es la mirada subjetiva de un pasajero en un taxi que está recorriendo esta parte de la ciudad. Tanto el pasajero como nosotros somos los espectadores de este lugar, viéndolo todo desde adentro. Esta secuencia nos transmite la sensación del personaje observador dentro del vehículo, como si éste fuera su conexión con el mundo por el que transita, pero a la vez, la barrera que le impide acercarse (02:20-03:00).

A continuación, se hace uso de una elipsis, el personaje ha bajado del taxi y ha llegado a su destino (esta parte del recorrido no la hemos visto, porque el montaje trabaja con esta elipsis). Cuando el personaje llega al lugar, un portero le impide su entrada y es allí cuando descubrimos que el personaje es el camarógrafo y fotógrafo, y aunque su vestuario indique lo contrario (porque pareciera que hace parte de la clase social pudiente), nos damos cuenta que es tan solo un trabajador más. Esta escena es importante porque se nos otorga información sobre el personaje principal, ahora sabemos el motivo por el que se encuentra allí y además, sabemos que le indigna recibir un trato personal diferente y menor que el de otras personas (0:03:11). El primer plano del personaje principal se utiliza para mostrar su expresión indignada después de que el portero le imposibilita el ingreso con maltrato, y le informa que la puerta de atrás corresponde a los que trabajan y hacen posible que esta fiesta privada sea posible (03:11).

Cuando el personaje se encuentra dentro de la fiesta privada se observa una secuencia de cómo los meseros se preparan para atender. Luego, se hace uso de una elipsis cuando ya han llegado todos los invitados a la fiesta; los planos son generalmente planos generales, planos medios, y, algunas veces, planos cerrados. Se hace uso de la cámara subjetiva, el lente de la cámara de video del camarógrafo es a su vez, los ojos con los que él observa a los demás.

La secuencia de cómo transcurre la fiesta, personajes bailando y conversando, son las acciones que más vemos. Los movimientos de cámara más utilizados en esta secuencia son los paneos para abarcar todo lo que sucede en la fiesta. El personaje con la cámara de video se acerca repetidamente a varias personas entregando su tarjeta, es esta la manera en que él se presenta y de cierta forma, hace parte del mundo de los que participan en la fiesta.

El vestuario de los que atienden a los invitados a la fiesta es blanco, mientras que el vestuario de los asistentes a la fiesta es más colorido. Esto se debe a que se pretendió utilizar estos vestuarios para diferenciar a los unos de los otros. Porque al fin y al cabo, el objetivo subyacente de la historia es presentar esos polos opuestos en los status sociales de Cartagena.

En cuanto a la puesta en escena se destaca la secuencia de cuando un mesero se acerca a la mesa de una mujer rubia (07:43) y le ofrece una copa de champagne. Ésta la rechaza y a continuación, la acción se repite, otro mesero se acerca y le ofrece una copa de champagne (08:23-08:42) ella se molesta, rechaza la copa y llama a otro mesero

advirtiéndole que sólo quiere que sea él quien la atienda. Más adelante vemos que el mesero le informa a otro mesero que no envíen más servicio a la mesa de la señora, que será él quien la atienda (09:05). Lo interesante de esta secuencia es que, aunque no se escuchan las voces de los personajes o se escuchan en un tono muy bajo, el espectador comprende todo lo que sucede. Seguidamente, se observa cómo los meseros atienden a petición de la mujer rubia y esta vez ya no es un mesero quien cumple con el trabajo sino dos, es decir, un mesero sirve la copa se la lleva a su compañero y es este quien cumple la función de entregarle la copa a la mujer rubia.

Luego, por primera vez en el cortometraje observamos con un plano secuencia muy corto el recorrido del mesero hasta la cocina que es el lugar donde están reunidos la mayoría de los meseros conversando, descansado o cenando. Esta escena es relevante para poner en contraste esos dos mundos, de los que ingresan a la fiesta en calidad de invitados y los que están allí para trabajar.

El camarógrafo observa toda la fiesta con una mirada juzgadora (10:41). Se podría decir que el montaje de esta obra es un montaje clásico, analítico externo, es decir, que consiste de planos cortos y de corta duración para que el espectador pueda analizar la realidad de la historia por partes, y esto es lo que sucede en todo este cortometraje. Al finalizar observamos que el personaje de la cámara llega a la cocina donde están todos los trabajadores cenando y se sienta frente al portero que anteriormente le explico que él no podía entrar porque era una fiesta privada. Ambos están observándose, reconociéndose y siendo cómplices del momento desagradable que vivieron al conocerse anteriormente. No hay palabras entre ellos, sólo una tarjeta que el personaje de la cámara entrega al portero, ambos sonríen como reconociendo su igualdad de condiciones en este contexto y su diferencia de la escala social de los invitados a la fiesta.

SIN REGRESO

(Dir. Edgar De Luque Jácome, 2009)



2009. Escrito y dirigido por Edgar De Luque Jácome. Producido por Laura Marcela Morales. Dirección de fotografía por Pacho Gaviria. Montaje por Iván Wild. Elenco: Roosevelt Gonzales, Judith Callazos, Diana Viveros, Carlos Miliani, Mauricio Calle, Andrés C. Camacho y Rafael Gonzales. Sinopsis: Es la historia de la clase social obrera que a veces, tiene que sacrificar su propia vida por el bienestar de su familia.

Análisis:

Sin regreso relata la historia de Roberto, un hombre adulto que pertenece a la clase social obrera de un barrio de la costa Caribe. Una mañana su esposa le recibe con una carta del banco que anuncia que si no pagan la deuda de la hipoteca le quitarán su casa. Roberto, quien quedó sin trabajo tras la privatización de la empresa de electricidad en la que solía trabajar, no encuentra más oportunidad de trabajo que la de ser albañil y con la presión y el maltrato que recibe de su esposa decide provocarse un accidente de trabajo, para poder cobrar el dinero del seguro y así pagar la deuda de la casa.

El argumento narrativo de la obra pone de manifiesto una realidad que viven muchas familias de estrato medio y bajo en ciudades y pueblos de la costa Caribe. Cabe resaltar que el cortometraje tiene una investigación previa, en cuanto al tema de los pensionados, al tema del rebusque y de ciertas situaciones socio-económicas que son realidades en el Caribe colombiano.

Gracias a los elementos de escenografía, desde el inicio de la historia visualmente se nos cuenta acerca de las condiciones económicas de Roberto y su familia. La escena en el interior de la habitación de Roberto (Fig. 1, 0:01:31), nos introduce al universo familiar de este personaje, y vemos un espacio pobre, con

necesidades que se aprecian en el desgaste de los objetos, las grietas de las paredes, los elementos con los que Roberto toma la ducha (Fig. 2, 0:01:53). Al ver esto, el espectador se ubica y conoce ya un poco más del personaje.

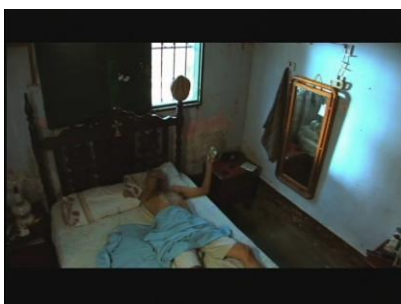


Fig. 1.



Fig. 2

La composición de la imagen a lo largo de todo el cortometraje es clásica y simétrica, se tiene siempre un objeto o un personaje en el eje central del cuadro. Retomemos la figura 1, donde la puesta en escena contiene varios elementos al lado de la cama; un espejo, una mesa de noche, la ventana y sin embargo, la atención del espectador se encuentra en Roberto quien está en el centro de la cama. Aún cuando se levanta, luego de haber apagado el despertador, sigue estando en el eje central del cuadro.

En general, para este cortometraje se recurre al uso de planos abiertos (Fig. 3, 0:04:58) y planos medios (Fig. 4, 0:03:23), en muy pocas ocasiones se realizan planos cerrados y su utilización está condicionada para crear una acercamiento entre el personaje principal y el espectador y para crear emotividad. Como podemos apreciar en la figura 5 (0:03:24) cuando Roberto se acerca a la cámara, quedando el plano cerrado de su rostro preocupado al enterarse de que se quedará sin su casa.



Fig. 3

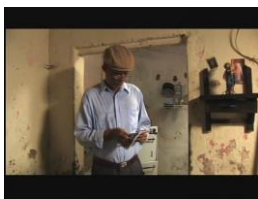


Fig. 4

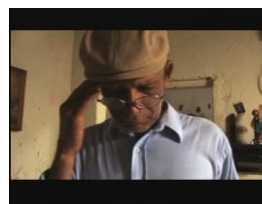


Fig. 5

La motivación del personaje principal, es demostrarle a su esposa que él puede recuperar la casa. En la puesta en escena, es importante el papel que juega la mujer para darle sentido y coherencia a la historia y a las acciones de Roberto, ya que el comportamiento de ella hacia él son la causa de sus acciones. Existe una frecuencia de acciones con respecto a la relación entre la esposa y Roberto, y es que cada vez que él entra al plano, ella sale y viceversa. Esto para representarnos lo mal va que va la relación, que incluso en momentos difíciles donde ella debe apoyarlo y unirse a él, opta por separarse. La frecuencia de esta acción la observamos tres veces. La primera es

cuando Roberto entra en el plano mientras ella está preparando el desayuno en la cocina, él intenta acercarse a tomar un patacón y ella hace un movimiento brusco de desaprobación y sale de escena (Fig. 6 y 7. 0:02:48- 0:03:00).



Fig. 6



Fig. 7

La segunda vez que se repite la frecuencia en la que la esposa entra al plano, donde esta Roberto, realiza una acción brusca cerca de él para demostrar su rabia y sale del plano, lo apreciamos en la secuencia 0:06:41- 0:07:06. Luego de esta secuencia, el paso a seguir de Roberto es buscar un trabajo, como observamos en la escena siguiente. La tercera vez que se narra la frecuencia en que su esposa entra y sale del plano demostrando rabia y separación hacia Roberto, y que en términos de narración de la historia es la causa del desenlace de la historia, lo observamos en la serie 0:11:23- 0:12:00, aquí ella le advierte que como no haga algo pronto, perderán la casa. Partiendo de aquí la continuación de la historia y de la narración del argumento es que Roberto al día siguiente decide provocarse un accidente en el trabajo.

La duración de la historia y del argumento son más extensas que la duración en pantalla, es decir, se recurre a la utilización de elipsis que contribuyen con la continuidad del argumento, entre un cambio de escena a otra, y en los desplazamientos de lugares. Esto sugiere poca duración de algunas acciones en pantalla, sin embargo la historia continua, y el argumento, a su vez, se extiende. Por ejemplo, la elipsis más evidente e importante del cortometraje se puede apreciar cuando en una escena Roberto está en su lugar de trabajo, de repente y adrede, decide desprenderse de su arnés y cae al primer piso (Fig. 8, 0:12:12-0:14:07) , luego se hace un corte, un *fade to black* (fundido a negro) y luego estamos en otro escenario que es una habitación de hospital, la esposa de Roberto está de pie junto a la camilla donde se encuentra el cuerpo vendado de él. (Fig. 9, 0:14:10- 0:14:30)



Fig. 8



Fig. 9

Analizando detalladamente la figura 8, en esta puesta en escena se hace uso de la cámara en ángulo nadir, el plano es abierto, la profundidad de campo permite que el espectador experimente vacío mientras el personaje principal cae. Así mismo, la composición de la imagen está compuesta con simetría bilateral, es decir, se rellenaron los lados izquierdo y derecho, dejando en el centro de la imagen pocos elementos para crear poco peso visual y centrar toda atención del espectador sobre la caída de Roberto.

Al final de la historia, se argumenta lo que sucedió después de que Roberto estuviera en el hospital, lo observamos mirando un punto fijo al horizonte, su nieto le dice que ya es hora de ir a la casa y en un plano general, se descubre que Roberto quedó postrado en una silla de ruedas como consecuencia de haber provocado su propio accidente laboral para cobrar el seguro y no perder la casa. Si bien el argumento no nos muestra que recuperaron la casa, sin embargo, cuando el nieto le dice *–Abuelo, vámonos pa' la casa*, se infiere que lograron recuperarla.

YO TRABAJO, TÚ ME PIDES ÉL ME TUMBA, TODOS PIERDEN.
(Dir. Armando Bolaño, 2004)

2004. Escrito y dirigido por Armando Bolaño. Producido por Manuel Sánchez. Dirección de Fotografía por Guillermo Restrepo. Montaje por Sergio Pupo. Elenco: Eugenio Ponce, Andrés Reales, Omar Urbina, León Murcia, Danys Anaya, Carlos Polo, David Carroll, Ricardo Polo, Leonel Palomino, Manuel Sánchez, Elmo Sampayo, Alfonso Esquiegui, Hendry Duarte, Miguel Liébano, Luis Ramírez, Elvia Jiménez, Carlos Cortes, Carlos Montenegro, Walter Pacheco, Yesenia Escobar y Idward García. Sinopsis: Sigi y Pepe son amigos y compañeros de trabajo desde hace mucho tiempo. Debido a un robo del que es víctima Sigi, ambos deciden terminar su amistad y revelarse contra las personas que les extorsionan.

Análisis.

La historia cuenta la vida de Sigi y de Pepe mientras trabajan como vendedores estacionarios en la plaza del centro histórico de Barranquilla. El argumento subyacente del cortometraje consiste en denunciar las inseguridades que personajes como Sigi y Pepe tienden a vivir. Más allá que es un lugar caótico y dónde confluyen tantas personas, es un lugar de pobreza y delincuencia. A Pepe y Sigi, les cobran por una “seguridad” personal para que no les suceda nada malo en el centro, éstos muestran su descontento, que apenas trabajan para obtener dinero para comer y tienen que pagar seguridad. Esta seguridad la llaman “los pájaros”. Otros personajes en la historia son el Mono y el Mosco, delincuentes locales que buscan su manera de hacerse el día. Una noche estos dos personajes le roban a Sigi, lo que conlleva a una serie de consecuencias, porque Sigi al comentarle a Pepe, sin preverlo, sentencia la vida de estos dos personajes, ya que Pepe recurre a los pájaros para que se encarguen del problema de inseguridad. A raíz de esto Pepe y Sigi terminan su amistad y eventualmente, la consecuencia más grande, es que se rebelan contra el abuso y la extorsión de los pájaros, lo que los lleva a su muerte.

Desde el inicio de la obra audiovisual al espectador se le ubica en el espacio o universo del personaje, que es el centro histórico de la ciudad de Barranquilla. Esto lo apreciamos cuando vemos a Sigi desde una construcción abandonada y en mal estado, leyendo un libro y la profundidad de campo de la puesta en escena nos permite ver ampliamente la plaza y las diferentes casetas de trabajo del lugar (0:00:27).

Los elementos de la puesta en escena contribuyen con la descripción del espacio en el que se desarrolla la historia. Se presenta como un lugar donde confluyen muchas historias y personajes, lugares con distancias muy cortas debido a la sobrepoblación de almacenes y casetas que existen. Se logra ver el desorden y lo caótico del lugar, el bullicio y la concurrencia.

En la puesta en escena podemos hacer un análisis inmediato sobre el estilo de vida de los personajes de acuerdo a su vestuario, por ejemplo, Sigi es un personaje sobrio de pantalón drill y camisas manga larga, los colores son oscuros y en tonalidades café y beige. El personaje de Sigi por su atuendo y sus acciones nos describe una persona humilde, amable, honesta y algunas veces solitaria. Por otra parte, el vestuario de Pepe tiene colores cálidos, es una vestimenta informal de jeans y camisas. Tanto su vestuario como sus acciones lo describen como una persona más extrovertida y un poco más alegre. Cuando salen en escena desde la primera vez los personajes del Mosco y El Mono, se sabe por su atuendo demasiado colorido y estampado y por sus cortes de cabello que son personas del bajo mundo de la delincuencia y que provienen de barrios populares (0:02:29). De igual manera, cuando es presentado el personaje de La Poli, por su vestuario, corto, insinuador y vulgar, se sabe que es una prostituta.

El espacio no cambia, es siempre el centro. Los personajes varían y cambian de lugares, sin salir del espacio del centro. En cuanto al tiempo, la duración en pantalla es menos extensa que la duración de la historia, es decir, se hace uso de elipsis para crear la continuidad de escena en escena, se crea también transiciones para indicarnos que el tiempo (mañana, tarde y noche) ha cambiado en la historia.

En cuanto a la puesta en escena, los escenarios son naturales, de manera que no se interfirió mucho con decoración por ejemplo, el puesto de trabajo donde está Pepe es evidentemente un puesto de medias en el centro de la ciudad, no se pudo manipular mucho el escenario, sin embargo, esto ayuda a enriquecer el argumento y la historia. Los planos empleados en el cortometraje varían entre planos generales, planos medios y primeros planos.

Cuando los personajes tienen conversaciones importantes se hace uso de planos cerrados, primeros planos y contraplano que tengan continuidad y afirme cuando es uno u otro personaje el que participa en la conversación. Esto se puede observar en la secuencia cuando Sigi le comenta a Pepe que ha sido víctima de un robo (0:07:16-0:08:08).

Los colores utilizados en escenarios de algunas escenas contribuyen para imprimirle el estado de ánimo de los personajes. Tal cual observamos en la secuencia cuando el Mosco y el Mono están cantando y se notan alegres y pasan por una caseta de flores con muchos colores cálidos y brillantes. Sin embargo, después de esta secuencia veremos que de una camioneta se bajan “los pájaros” y los persiguen para matarlos, es decir, que la secuencia previa con el escenario florido, conduce también a ser una escena que condiciona al espectador para algo que va a ocurrir más adelante. Para David Bordwell y Kristin Thompson este modo de trabajar con la narración audiovisual es posible en vista de que “El argumento puede disponer las pistas de forma que se retenga la información a favor de la curiosidad o la sorpresa. O bien puede suministrar información con el fin de crear expectativas o aumentar el suspenso.”⁸⁰. Por lo tanto, el argumento de este cortometraje puede generar efectos de sorpresa y suspenso cuando El Mosco y El Mono son perseguidos de una manera más eficaz e intensa, ya que la secuencia anterior a la persecución transcurrió en un contexto de tranquilidad y alegría.

El realismo de la puesta en escena de este cortometraje, que se basa en la idiosincrasia de los trabajadores del centro de Barranquilla, es un aspecto por resaltar. El lenguaje coloquial de los personajes ubican al espectador en un universo que puede serle conocido o medianamente conocido, y esto resulta viable como objetivo de la narración.

El sentido y el valor que le agregan los personajes a los lugares del cortometraje también es importante destacarlos. Por ejemplo, al inicio de la historia en pantalla, observamos a Sigi en una edificación que está casi destruida, allí él está leyendo un libro y apreciando el panorama del espacio donde se encuentra. Más adelante, cuando Sigi esta ofuscado, vemos que ingresa al lugar para pensar, es decir, este lugar tiene un valor especial para el personaje, porque aquí es donde hace sus reflexiones. No obstante, veremos que luego el personaje de Pepe está en el mismo lugar buscando a Sigi, y su falta de aprehensión con el lugar, le hace orinar en cualquier parte, mostrando así que

⁸⁰ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. Arte Cinematográfico: Una introducción. España. Paidós Ibérica, 2002, p. 75.

para un personaje es un lugar casi sagrado y especial y para el otro, es nada más un lugar al que le resta importancia (0:10:41).

Seguidamente observamos la secuencia final en la que se encuentran los personajes centrales de la obra reunidos (Sigi y La Poli) y luego entran en escena “los pájaros” y por último Pepe. Esta puesta en escena se enriquece con cada acción de los personajes, Sigi está conversando y revelándose ante “los pájaros”, luego entra Pepe a defenderle, mientras que La Poli está en guardia para herir a “los pájaros” porque prevé que el momento terminará mal. Cada personaje en esta secuencia hace parte del encuadre, las acciones de un personaje desencadenan las acciones de otros y sus respectivos efectos narrativos.

MUERTECITAS DETRÁS DE LOS ROSALES.

(Dir. Julio Azar, 2010)



2010. Escrito y dirigido por Julio Azar. Producido por Jair Murillo y Arturo Puentes. Dirección de fotografía por David Paternina. Montaje por Julio Azar. Elenco: Roger Uribe, Julio Azar, Luis Henao, Alfredo Pérez, Eduardo Chavarro, Eduardo Daza, Carolina Mercado. Rafael Moreno, Jonathan Yerena, Laila Moreno y Jeimy Castillo. Sinopsis: Augusto es víctima de una trampa. Lo condenaran solo por haber cruzado una calle en el momento indebido y con las personas equivocadas.

Análisis.

El cortometraje narra la historia de un hombre que es acusado de dos asesinatos que no cometió. La narración del argumento se desarrolla en un juzgado y se recurre a un flashback frecuente para complementar la historia.

En la escena inicial se encuentran los dos abogados en el baño, el abogado defensor y el abogado acusador. La puesta en escena nos presenta a los dos personajes, el abogado defensor como el personaje que quiere y trabaja por el bien, la honestidad y la justicia y el abogado acusador quien trabaja en el sentido opuesto. Esto lo deducimos por los diálogos que tienen (Fig. 1, 0:01:38). En la puesta en escena, el espejo del baño cumple con un objetivo fundamental y es que debido a que los personajes están de espaldas a la cámara, por medio del espejo podemos ver con más detalle las acciones que estos realizan y los gestos que tienen al proseguir con su conversación.



Fig. 1

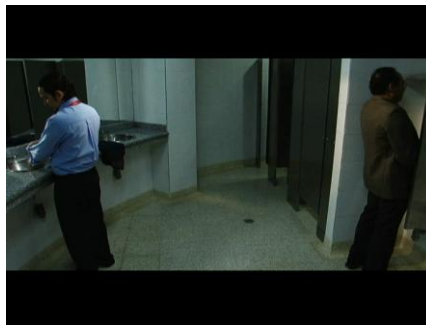


Fig. 2.

Por otro lado, como veremos en la figura 2 (0:01:05) la composición de la imagen es clásica simétrica bilateral, los personajes están en posiciones que crean equivalencia en el peso visual de la imagen.

Seguidamente, nos encontramos en otro espacio y tiempo. Se hace un flashback en el que se presenta a dos ladrones, ubicados en el parque de los rosales. Los ladrones ven a una prostituta que esta hablando por teléfono y deciden acercarse a molestarla, ella les responde ofensivamente y uno de los ladrones la amenaza. Al ver que un carro se aproxima, ellos se marchan y se sientan en una banca del parque. Esta escena cuenta una sola vez un acontecimiento que se extenderá y que es el motor narrativo del argumento de la obra, porque cuando los ladrones se marchan lanzan la cartera roja de la prostituta a los rosales y esta será la causa y efecto de los sucesos que vivirá la prostituta más adelante.

Analicemos detalladamente la figura 3 y 4 que corresponde al flashback anteriormente contado. En la figura 3 (0:03:30), observamos a los ladrones sentados en una banca del parque de los rosales, ambos visten ropa de colores cálidos y brillantes que son llamativos para el espectador, especialmente la chaqueta amarilla que lleva el ladrón que se ubica a la derecha. Así mismo, en la figura 4, (0:03:49) vemos al personaje de la prostituta por primera vez, esta viste de manera vulgar y los colores de su vestuario varían entre el cálido (blusa roja) y frío (falda verde). Ambas figuras manejan una composición clásica simétrica, los personajes son el eje central de la puesta en escena y el color de sus vestuarios les permite destacarse con más facilidad en un espacio escasamente iluminado en vista de su condición nocturna.



Fig. 3



Fig. 4

El tiempo y estilo narrativo del cortometraje recurre a la frecuencia temporal para argumental la historia, es decir, se hace uso de un mismo evento y suceso que se recrea tres veces desde diferentes puntos de vista de los personajes. Y también se recurre al flashback para dar orden y continuidad a la historia en pantalla. El evento frecuente que se cuenta dos veces, es cuando un carro pasa por la calle donde están los rosales, Augusto va atravesando la calle y el carro se detiene. La primera vez que observamos esta secuencia, es desde el punto de vista de los ladrones que están sentados en el parque cerca de los rosales y del mismo Augusto que es víctima de atraco por parte de los ladrones que estaba allí sentados, los ladrones lo golpean hasta dejarlo en el suelo inconsciente cuando de repente escuchan un disparo a lo lejos, estos huyen, como se puede apreciar en la secuencia 0:07:28-0:08:44. La segunda vez, la secuencia es narrada desde el punto de vista de los agentes policiales y la prostituta, los policías ven a Augusto cruzar la calle y detienen el carro, luego se bajan del carro sospechosamente y sacan del baúl el cuerpo de una mujer dentro de una manta, en ese momento la prostituta está buscando la cartera que los ladrones minutos antes habían lanzado detrás de los rosales. La prostituta, al ver que sacan un cadáver del baúl se esconde, los hombres lanzan el cuerpo y se dan cuenta que la prostituta está detrás de los rosales, ésta implora por su vida pero es inútil, los hombres que resultan ser los policías le disparan, por ende, ese es el disparo que los ladrones en la secuencia anterior escuchan antes de huir- y cuando los hombres huyen ven a Augusto inconsciente tirado en la calle y deciden tenderle una trampa, incriminándolo de ambos asesinatos (0:12:06-0:14:35).

El argumento narrativo de la obra intercala los tiempo y espacios en el montaje de manera que veamos lo que sucede en el juicio de Augusto y que nos regresemos al pasado para descubrir y explicarnos lo que sucedió en realidad, ya que lo que vemos en el presente, en el juicio de Augusto, lo que cuentan los personajes como el abogado acusador, la historia que cuenta el testigo agente de policía y lo las acciones que toma el juez no son la verdad de los eventos.

La puesta en escena en el juicio recurre, en algunas ocasiones, a una iluminación cenital, que cumple con la función de atraer la mirada del espectador hacia un punto específico, que en el ejemplo que mencionaremos se refiera a cuando el agente de policía está dando su testimonio sobre lo ocurrido. Observamos que en el encuadre aparecen el testigo del lado izquierdo de la pantalla y la luz cenital se proyecta sobre su imagen asignándole más importancia que la figura del juez que está en el plano del lado derecho y se no captura la atención del espectador. (Fig. 5, 0:06:12)



Fig. 5



Fig. 6

Por otra parte, el cortometraje hace uso de una escena que no está en el tiempo ni en el espacio de la historia, pero que cumple con la función de enriquecer el argumento de acuerdo a lo que el personaje de Augusto siente y piensa de su situación. En la figura 6 (0:11:56), vemos a Augusto disfrazado de payaso riéndose de sí mismo y de la “payasa” que es ese juicio arreglado. Esta imagen para complementar narrativa y visualmente, la frase que Augusto ha dicho previamente a su abogado defensor: *Tranquilo abogado, no se afane. Moliere era un hombre sabio.* (0:11:48-0:11:55)

La secuencia 0:12:06- 0:14:35 es importante e imprime un suspenso al espectador, ya que debido a este flashback o narración repetitiva desde el punto de vista de los policías, el espectador va ordenando las causas y efectos de la historia y de su narración, se descubre que los policías tendieron la trampa a Augusto y que a su vez, se descubre la existencia de un tercer cómplice, que es presentado como un personaje misterioso que ejerce una influencia poderosa sobre los agentes policiales, esto se sugiere porque solo se muestra su mano con un anillo (Fig. 7, 0:13:14). Al final de la obra, este tercer cómplice (el más poderoso de todos) es develado y constituye la sorpresa final. Podríamos decir que la última imagen del cortometraje opera como la pieza definitiva que completa un rompecabezas, ya que a partir de ello el espectador entiende la manera en que todo el juicio fue planeado para condenar a un hombre inocente y proteger la libertad del verdadero culpable (Fig. 8, 0:14:56).



Fig. 7



Fig. 8

ESQUILETTO

(Dir. Alana Farrah Roa, 2005)



2005. Escrito y dirigido por Alana Farrah. Producido por Berta Quintero. Dirección de fotografía por Carlos Cruz. Montaje por Javier Barrios. Elenco: Mario Espittia, Jácomo y María Cecilia Sánchez. Sinopsis: Esta es la historia de Mario Esquileto y de cómo encontró la muerte un día a plena luz del sol.

Análisis.

Esquileto (Dir. Alana Farrah Roa, 2005) narra la historia de cómo Mario Esquileto encuentra la muerte y de cómo la asume. Mario es un pintor que vive solo y que decide morir quizás por el vacío y la soledad que experimenta. La historia es narrada por varios personajes, inicia con la voz en off de la mujer que narra un evento que puede ser repetitivo en la vida de Mario, el de despertarse cada día y apagar el despertador y estar en soledad. Con esa narración el espectador, puede hacerse una idea, de la frecuencia -no visible en la puesta en escena- de un acontecimiento que se repite cada día en la vida del personaje principal.

El manejo del tiempo se hace en el siguiente orden temporal de la narración: Primero, Mario decide suicidarse en la bañera, seguidamente se presenta un flashforward de lo que sucede después de haber cometido el suicidio. A continuación, volvemos a un pasado en la vida de Mario en el que conoce a una mujer que es su pintura no terminada. Regresamos al flashforward en la conversación en el personaje de la muerte y seguidamente, Mario regresa de la muerte o despierta de ella, en el presente y dentro de la bañera. Sin embargo, aunque se tenga establecido este orden del tiempo, el cortometraje padece de atemporalidad, es decir, al final de la obra cuando el espectador no logra definir en qué tiempo y espacio murió Mario. El tiempo en este cortometraje es incierto, porque no sabemos exactamente en qué orden cronológico de la historia y del argumento ocurren los acontecimientos.

Existen dos tipos de espacios que se muestran en el cortometraje; los espacios cerrados (la casa de Mario y la morgue) y los espacios abiertos (terrazza de casa de Mario, Terraza pública y calle) La puesta en escena en estos espacios utiliza mucho los colores para atraer al espectador a un personaje específico. Por ejemplo, en cuanto a los espacios abiertos, apreciamos en la figura 1 (0:01:58), cuando Mario está sentado mirando el mar en la terraza de su casa. Él esa de espalda su vestuario es blanco y brillante, la posición que tienen en el plano lo hace ser el eje central de la composición, sin embargo, los colores de algunos elementos como la mesa de color azul y morado, atraen también al espectador e indican soledad, ya que los tonos utilizados en esta puesta en escena son fríos. En esta escena, el elemento del espejo en la puesta en escena contribuye a crear un contraplano de Mario, sin necesidad de hacer un corte o hacer otro plano.



Fig. 1



Fig. 2

En la figura 2 (0:02:20-0:02:24), observamos la composición de imagen clásica, es decir, el personaje central en el eje de la composición no existen elementos que rellenen los espacios de izquierda o derecha de la imagen, todo el peso visual recae sobre el personaje dentro de la tina.

A continuación de la escena en la bañera, se realiza un flashforward sobre lo que sucede en el futuro del personaje, es decir, lo que sucede más allá después de su muerte según la narrativa y el contexto. Mario se ve a sí mismo sobre una camilla de la morgue, lee la etiqueta que tiene en los pies y un nuevo personaje, la muerte, entra a la puesta en escena. La muerte, irónicamente, viste de blanco y no tiene cara de personaje tenebroso según la percepción común y del modo como se ha representado. En la figura 3 (0:04:57) podemos apreciar una composición simétrica bilateral, ya que el peso visual se reparte en todos los elementos de la imagen, los dos personajes, Mario y la muerte rellenan los lados izquierdo y derecha de la imagen, y el cadáver, rellena la el eje central. Por otra parte, en la figura 3 los vestuarios que utilizan los personajes, hacen

una analogía inversa sobre el bien y el mal, dejando a la muerte de color blanco y la víctima de color negro.



Fig. 3

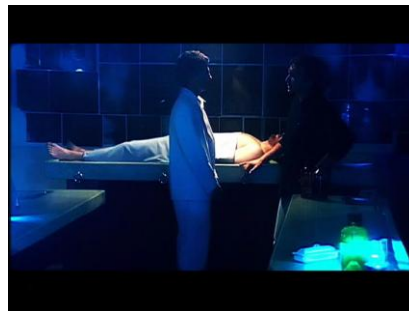


Fig. 4

Con respecto a la iluminación utilizada en el cortometraje, se destaca la luz cenital en algunas de las escenas que fueron realizadas en interiores, por ejemplo, como veremos en la figura 4 (0:04:04), se hace uso de la luz cenital sobre el cadáver, creando así un punto de atracción sobre este elemento y dejando a Mario y la muerte poco iluminados a favor de crear la sensación de que ellos no están físicamente allí.

Cuando la muerte le cuestiona a Mario cual es el dibujo que ha dejado inconcluso, el argumento nos remite a un flashback que evoca un recuerdo de cuando Mario estaba en una plaza o terraza en el exterior y conoce a una bailarina. En esta secuencia, (Fig. 5, 0:05:07- 0:07:09) la puesta en escena hace uso de colores cálidos, fríos y claro. La mujer que Mario esta dibujando utiliza un vestuario muy llamativo de flores y colores cálidos y oscuros. Además que su posición en la imagen es notoria. Las sombrillas sobre las mesas de la terraza son de color azul (tono frío) y el vestuario de Mario es de tono claro, ya que esta vestido de blando. El personaje de la bailarina es, quizás, el más colorido de todos, tiene una combinación de colores cálidos (blusa roja) y fríos (falda azul).



Fig. 5

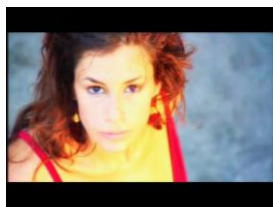


Fig. 6

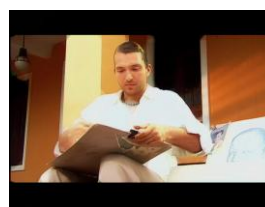


Fig. 7

En esta secuencia, al inicio se recurre a la posición de cámara en picado como podemos apreciarlo en la figura 5 y en la figura 6 (0:07:09). Y hace uso también de cámara en contrapicado como apreciamos en la figura 7 (0:05:27).

De acuerdo a la narración de la historia y el argumento, la voz en off de la bailarina y el pintor sobre sus acciones nos ayuda a configurar una conexión entre ambos personajes. Mario en su narración confiesa que el no poder ver su rostro hace que

la pintura quede incompleta, sin embargo en la figura 6, el argumento muestra por primera vez el rostro de la bailarina creando el efecto de que no es un misterio para el espectador, sin embargo si lo es para el personaje principal.

Luego de esta secuencia, la continuidad nos lleva a la conversación que sostienen Mario y la muerte, en la que la muerte le explica que para llevarse a los vivos hacia la muerte lo único que hace es darles un beso. En la puesta en escena cuando el personaje de la muerte se acerca a Mario a darle el beso, Mario no se inmuta cuando la muerte se acerca a darle el beso, sin embargo, su mirada sorprendida y evasiva crean el efecto de que el beso no es realizado y que por eso, despierta y regresa a la vida para una segunda oportunidad.

A partir de cuando Mario regresa a la vida, la continuidad del tiempo en el argumento y en la historia es indefinido, es decir, atemporal. No sabemos si lo que se nos muestra es del pasado (flashback), del presente argumental, del futuro (flashforward) y sí simplemente dentro de la imaginación del personaje principal. La historia nos narra que Mario inmediatamente regresa de su muerte, sale en búsqueda de la bailarina para terminar su pintura, como esta entretenido y va manejando el carro se estrella. La elipsis nos lleva a verlo, con otro vestuario diferente al que llevaba dentro del carro, corriendo por un pasillo que conduce hacia la terraza en la que él la vio bailar a ella. Cuando llega allí esta ella esperándole, vestida de traje blanco –como el de la muerte- y le dice que le ha estado esperando siempre y sella el encuentro con un beso. De manera que esta desorientación temporal conlleva a que el espectador re-ordene la historia para poder entenderla sin continuidad cronológica y entenderla desde la narración en sí, es decir, cuando en la secuencia 0:09:08 (Fig. 8) ella le dice que lo estuvo esperando y le da el beso, el espectador –mentalmente- regresa a la escena 0:07:14 y conecta esta parte de la narración con la historia de este beso con el beso de la muerte, de manera que la bailarina ha sido la muerte desde el inicio y esto lo corrobora la secuencia final, en donde volvemos a ver a Mario en la terraza de su casa observando el mar y en el espejo se refleja la imagen de Mario y la bailarina, al él narrar en off “...y de cómo encontré la muerte a plena luz del sol”(Fig. 9, 0:09:54).



Fig. 8



Fig. 9

En la figura 9, la puesta en escena presenta a los dos personajes –Mario y la bailarina– con un vestuario de colores claros. La composición de la imagen es desequilibrada, el peso visual recae sobre ambos personajes.

Para concluir, resulta válido resaltar que la imagen del cortometraje, en general, aparece sobreexpuesta en términos de iluminación y no contribuye a la narración de la historia de manera coherente, porque al remitirnos a los flashbacks o flashfowards no hay algún cambio en la imagen que nos ayude a percatarnos de este suceso, sino que el espectador lo deduce por los diálogos o acciones de los personajes.

DOS EN LA CIUDAD
(Dir. Julio Oyaga, 2006)



2006. Escrito por Karen Adrians. Dirigido por Julio Oyaga. Producido por Karen Adrians. Dirección de fotografía por Guillermo Restrepo. Montaje por Julio Oyaga y Juan Manuel Aristizabal. Elenco: Diana Ángel, Álvaro Rodríguez, Juan Manuel Aristizabal y Diana López Triana. Sinopsis: ¿Pueden dos personas enamoradas luchar contra una extraña epidemia musical?

Análisis.

Este cortometraje narra la historia de una ciudad que sufre una “epidemia musical” llamada la gripa mental colectiva. Una mañana Lucía despierta, recorre las calles de la ciudad y no hay muchas personas, sin embargo, con las pocas personas que se encuentran, el voceador vacilador y Diana Risa le hablan cantando. Lucía se desespera por ver que todos cantan y bailan en las calles y ella es normal. Álvaro, el vecino de Lucía quien está enamorado de ella, intenta alertarla mientras permanece encerrado en su casa con paranoias frente al contagio de la epidemia. Al final vemos que ha escrito una canción para Lucía, lo que indica que, aunque quiso protegerse de esta epidemia, la contrajo.

Cabe resaltar que este cortometraje es el primer cortometraje de género musical realizado en la ciudad de Barranquilla en los últimos años, y el único destacado de todos los cortometrajes vistos durante el proceso de esta investigación (incluyendo aquellos que no pertenecen al período 2004-2009). Por ello, como ocurre en las realizaciones de este género, el argumento narrativo más que diálogos entre los personajes crea canciones que explican y cuentan los acontecimientos de la historia. El universo y espacio que propone el cortometraje no es en lo absoluto realista o verosímil, es decir, que propone una ciudad en la que la mayoría de sus habitantes están contagiados con una extraña epidemia que les obliga a cantar y bailar continuamente. Cuando vemos los interiores de las casas de los personajes principales solo vemos una cuarta parte de su

totalidad, de manera que, el objetivo se concentra en presentar la paranoia y la locura de los personajes al espectador que ubicarlo en un espacio y/o universo existente.

La primera secuencia que vemos es la de Lucía entrando a su casa, busca un bolso en el que guarda ropa y libros. De repente escucha que tocan a la puerta y se asusta. La puesta en escena, nos presenta un espacio desordenado, muchos elementos sobre el suelo de la casa que dan la sensación de caos. La tonalidad del vestuario de Lucia es fría, lo que hace que el personaje parezca melancólico y nervioso. Los planos son cerrados para crear dramatismo, los ángulos de la cámara en esta secuencia son de picado (Fig. 1, 0:00:18), contrapicado (Fig. 2, 0:00:14) y nadir (Fig. 3, 0:00:24).

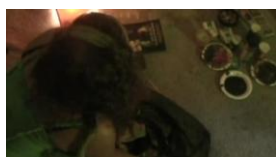


Fig.1



Fig.2



Fig. 3



Fig. 4

A continuación se nos presenta a Álvaro, el vecino de Lucia quien por su vestuario da la sensación de ser un ser obsesivo compulsivo y paranoico. El vestuario es de tonalidad clara y gris, con guantes, bata y gorro de laboratorio (Fig. 4, 0:00:38). El espacio donde se encuentra el personaje también hace uso de estos colores; este espacio es muy cerrado por lo que crea un efecto de hermetismo y afianza más el efecto de paranoia del personaje. Todos estos elementos en la puesta en escena, el monologo sobre el contagio de “la gripe mental colectiva” y el hablarse y grabarse, indican mucho sobre los rasgos psicológicos de Álvaro.

De acuerdo a la temporalidad del cortometraje, -y esto es algo de lo que el espectador es conciente, solo en la secuencia final- a partir de la toma 0:00:37 hasta la toma 0:02:46 todo es un flashback para representar las causas y efectos de la narración, de manera que a partir de la toma 0:00:37 se hace un salto para explicarnos el por qué Lucia se muestra asustada y temerosa cuando tocan su puerta y de qué esta huyendo.

En el flashback vemos a Álvaro grabándose todo lo que dice sobre la gripe mental colectiva y que Lucia ha debido recibir su carta. Esto ayuda al argumento porque nos esta extendiendo la historia, es decir, Lucia ha recibido una nota de Álvaro en la que le comenta sobre la gripe mental colectiva, sin embargo, no vemos cuando esto ocurre.



Fig. 5.



Fig. 6



Fig. 7

Seguidamente vemos a Lucia corriendo por la ciudad (Fig. 5, 0:00:41). La puesta en escena demuestra que Lucia está sola en la ciudad, el espectador se da cuenta de ello no solo por la imagen, sino que puede inferirlo al analizar los colores de la ésta, que son tonalidades frías (verde y azul) utilizadas para crear espacios y sensaciones de soledad y vacío. La composición de la imagen es simétrica, todos los elementos se encuentran repartidos de manera que el peso visual recae sobre todos de manera equilibrada.

En general, el cortometraje maneja composiciones simétricas, exceptuando la imagen que vemos en la figura 6 (0:00:48) que es un plano en donde los elementos del encuadre se encuentran distribuidos de manera desequilibrada, y el espectador se centra más en un solo elemento, que es el personaje voceador, que en la pareja que baila detrás. De igual manera, esta escena nos presenta una composición con profundidad ya que en el término posterior de la imagen se logra precisar a dos extras bailando. Se encuentran en el mismo espacio que el voceador, sin embargo éste se halla en primer término y es quien atrae la atención del espectador.

Cuando Lucia se acerca a comprar el periódico, se sorprende al darse cuenta que las paginas están en blanco. Al preguntarle al voceador qué sucede, él le responde con un *rap* musicalizado y le explica que es mejor no tener nada que leer ni que pensar para que pueda ser feliz (Fig. 7, 0:0:52-0:01:02). En esta escena, vemos que cuando inicia la secuencia musical se hace un cambio de filtro de color en la imagen, un filtro azul (tonalidad fría) que podría dar a entender que los personajes de este cortometraje se encuentran solos en el mundo.

El argumento nos regresa al espacio que habita Álvaro, el personaje secundario. Éste se habla a sí mismo sobre el miedo que tiene que alguien lo encuentre y se preocupa por Lucía. En esta escena descubrimos que la relación de este personaje con Lucia es amorosa, se recurre al plano cerrado para acercar al espectador al drama que vive el personaje (Fig. 8, 0:01:17).



Fig. 8



Fig. 9

A continuación, vemos a Lucia sentada en una banca de un parque, a su lado se sienta un personaje llamado Diana Risa y la saluda. Lucia le comenta que la ciudad no parece normal durante aquel día e inmediatamente, Diana se ríe y da inicio a otra secuencia musical en la que varios personajes bailan junto a Lucia y Diana. En esta secuencia, Diana es el personaje central de la puesta en escena, el color cálido de su vestuario y su ubicación en el centro del encuadre, hacen que se destaque de los personajes que vemos detrás de ella y que sea el centro de atracción para el espectador (Fig. 9, 0:01:53). La composición de la figura 9 es simétrica.

Después de este encuentro, Lucia se dirige a su casa. Álvaro esta alerta observando por la ventana y cuando la ve sale en búsqueda de ella. Cuando Álvaro sale de la casa vemos que ha escrito con anterioridad una canción para Lucia, lo que indica que se ha contagiado de “la gripe mental colectiva”. Con esta escena acaba el flashback, y nos regresa al punto inicial del cortometraje, donde Lucia está haciendo equipaje y escucha la puerta, lo que le explica al espectador que quien toca la puerta es Álvaro. El final es abierto, no sabemos si ella abre la puerta o no.

EL NIÑO DIOS DE BOMBACHO.

(Dir. Gustavo Offi Teherán, 2007)

2007. Escrito por Jorge Mario Suárez. Dirigido por Gustavo Offi Teherán. Producido por Freddy Paternina. Dirección de Fotografía a cargo de Álvaro Vergara. Elenco: Teresa Álvarez, Henry García, Ricardo Teherán, Doreida De la Rosa, Antonio Álvarez, Medardo Beltrán, Antonio Blanco y Pablo Álvarez.

Análisis.

Este cortometraje de ficción, recrea un suceso de leyenda que pertenece a la tradición oral del corregimiento de Ovejas (Sucre). Una mujer que encontró hace mucho tiempo una figura tallada en piedra que representaba al niño dios – al hijo de Dios- y en el pueblo se le concibió como un objeto que bendice a quien lo posea y que realiza milagros según las creencias espirituales de sus habitantes. El argumento del cortometraje nos presenta a una señora que tiene a su hijo enfermo y que un día buscando agua para preparar los alimentos se encuentra en “el chorrillo” (fuente natural que abastece de agua al pueblo) encuentra una figura que le parece curiosa por su forma de persona pequeña y la guarda en su bolsillo. La mujer coloca el objeto en el establo donde tiene a sus gallinas. Por la madrugada, la mujer se da cuenta que el establo se le ha incendiado, sus vecinos le ayudan a recuperar lo que ha perdido. A la mañana siguiente, el hijo que estaba enfermo se encuentra recuperado y cuando éste busca entre los escombros se da cuenta que una gallina sobrevivió al incendio, y que, a su vez la figura también.

Los vecinos y amigos le conceden poderes mágicos y religiosos a la figura, que al parecer, representa al niño dios (hijo de dios). El lugar que se incendió es transformado en un lugar sagrado con altar para la figura misteriosa, los vecinos y amigos llegan al lugar para pedir milagros y ser sanados de enfermedades.

El cortometraje en general está narrado visualmente con planos generales, para que el espectador sea solamente un individuo que ve lo que ocurre, más no se espera que se adentre en la historia. Solo se utilizan planos cerrados para afirmar los gestos de sorpresa o preocupación del personaje principal, como ocurre en la figura 1 (0:01:56) cuando la señora encuentra la figura al pie de la fuente, este plano cerrado demuestra la

expresión de misterio y asombro cuando ella descubre dicha figura. La composición en general es simétrica y los colores utilizados en los escenarios naturales son claros.

La puesta en escena en la secuencia 0:02:22 maneja una composición de profundidad, es decir, que se organiza la secuencia de tal forma que vemos lo que sucede y lo que está por suceder. Como apreciamos en la figura 2 y 3, dos personajes entran al encuadre de manera sincronizada. Se puede ver que la señora se dirige a su casa y a su vez, se observa que un hombre montado en una mula se aproxima hacia un encuentro con la señora. Tal como citan Bordwell y Thompson a Alexander Mackendrick⁸¹: La composición con profundidad no es simplemente una cuestión de riqueza pictórica (...) Tiene un valor en la narración de acción, en el tempo de la escena. Dentro de la misma imagen, el director puede organizar la acción en forma que la preparación para lo que sucederá a continuación se vea al fondo de lo que esta sucediendo en ese momento.

Cuando se dan conversaciones entre los personajes en la puesta en escena, se recurre al uso de planos y contraplanos para complementar mediante la imagen, la posición (en la conversación) de los personajes. (Fig. 4, 02:33) (Fig. 5, 0:02:36)

El espacio en que transcurre la historia es un pueblo del caribe colombiano. El universo en el que viven estos personajes es real, y el espectador puede deducir, por las condiciones físicas en las que vive la señora y su hijo, que es un pueblo pobre y humilde.

El tiempo se nota transcurrir por medio de elipsis y transiciones que muestran el sol, el atardecer y la noche. Los personajes también ayudan a ubicar al espectador en un tiempo narrativo, es decir, la señora narra cuantos días han pasado desde que el niño esta enfermo al afirmar *Llevas dos días de estar así*. (0:04:47). La historia es narrada en orden cronológico, no se hace uso de flashback, ni flashforwards.

El argumento nos narra las creencias, los comportamientos y la idiosincrasia de un pueblo del caribe colombiano.

Cuando los vecinos se reúnen para adorar la figura del “niño dios de Bombacho”, en la puesta en escena se destaca la composición simétrica en la que los personajes y los elementos de la escena están ordenados de tal forma que todos cargan un peso visual importante para narrar lo que sucede, y el segundo punto a destacar es la

⁸¹ MACKENDRICK, Alexander citado por BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte cinematográfico: Una introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, página 171.

iluminación, ya que en la puesta en escena los personajes están menos iluminados que la figura, otorgándole así una importancia más alta a ésta que a los personajes mismos.

DE COCHERO A PILOTO

(Dir. Julia Patricia Cadena, 2007)

2007. Escrito por Julia Patricia Cadena y Jorge Mario Suárez. Producido por Maira Alejandra Sánchez y Yefri Cervantes Fernández. Director de Fotografía Banister Sánchez. Montaje por José Oviedo, Jorge Mario Suárez y José Solórzano González. Elenco: Bernabé Arnedo Julio, Magdalena Pérez de Villamil, Orfelina García Padilla, Adonai Vega Chiquillo, Sifrido Flores Majul, Jader Pérez Herrera, Javier Pacheco Frías, José Barrios, Modesta Pérez Barrios, Maira Arnedo Pérez y Lilia Vanegas. Sinopsis: Juan siempre ha tenido un gran sueño y es ser piloto, pero por su condición económica y el poco apoyo de sus amigos y familiares decide dejar de luchar por el. Luego de la muerte de su abuela decide replantearse su vida y cumplir su sueño.

Análisis.

De cochero a piloto, narra la historia de Juan, un joven que trabaja como cochero en bicicleta para solventar la necesidad económica de él y de su abuela. Sin embargo, Juan tiene un ideal que cree imposible y es el ser piloto. Su abuela le reprocha porque no vive en la realidad, pero sin darse cuenta que esa realidad que él vive no lo deja avanzar en su vida y en alcanzar sus metas personales. Un día Juan conoce a una mujer misteriosa quien siempre le pide que la recoja en el mismo lugar y haga una trayectoria de la parada de buses hasta el cementerio del pueblo. La mujer le dice a Juan que debe luchar por sus sueños y desaparece, luego este consejo cuando Juan está en su casa tras un sueño premonitorio, la abuela de Juan muere, y éste busca desesperadamente a la señora misteriosa que día tras día llevaba hasta el cementerio, llegando al descubrimiento que la mujer era el fantasma de su madre. Juan decide acoger el consejo del fantasma de su madre y se marcha del pueblo buscando un futuro en el que pudiera contemplar su sueño de ser piloto, como una realidad.

La puesta en escena generalmente hace uso de planos abiertos para ubicar al espectador en el pueblo en el que se desarrolla la historia (Fig. 1, 0:01:10), los planos cerrados a los que recurren para narrar el argumento de la obra, cumplen con la función de acercar al espectador al personaje principal que es Juan y para que el espectador presencie el estado de ánimo (Fig. 2, 0:03:53) o las expresiones de sorpresa y de rabia en el que éste se encuentra (Fig. 3, 0:01:55 y Fig. 4, 0:11:41)

La puesta en escena hace uso de colores cálidos (rojo, amarillo y naranja) y brillantes en los escenarios y elementos de la obra. Como se aprecia en la figura 5 (0:02:26), los colores de las casas son naranja. El coche que es instrumento de trabajo de Juan es de color amarillo y azul por lo que atrae mucho la mirada del espectador. El vestuario de Juan es rojo y azul por lo que se destaca de entre los demás personajes que salen en el encuadre con vestuarios de colores más oscuros.

El tiempo del argumento y de la historia es cronológico. Excepto en la ocasión en la que Juan está soñando y se hace uso de un mundo irreal y onírico para narrar el ofuscamiento y el próximo descubrimiento que hará Juan para narrar y explicar la historia del personaje (Fig. 6, 0:12:02). También se hace uso de flashbacks o evocación repetitiva cuando Juan esta recordando un evento que sucedió durante el argumento de la obra pero que esta vez, explica la inexistencia de la mujer misteriosa que transportaba del paradero de buses hasta el cementerio (Fig.7, 0:15:48).

En la figura 6, analizamos, que se transforma un lugar real en un lugar onírico. En la puesta en escena el cementerio, que anteriormente lo habíamos visto de día, se convierte en un lugar misterioso y tenebroso. La iluminación le imprime esa sensación debido a las luces rojas y amarillas a la que recurren para narrar esta experiencia onírica del personaje. Tal como afirman Bordwell y Thompson en su libro, *la luz coloreada puede responder a motivaciones no realistas. (...) Eisenstein utiliza, de forma no diegética, una luz azul que incide repentinamente sobre el actor para sugerir miedo e incertidumbre del personaje. Este cambio de la función estilística es muy efectivo debido a que es inesperado.*⁸²

Por otra parte, en la figura 7 se descubre que se esta narrando un evento que anteriormente en el argumento se había presentado pero esta vez desde otro punto de vista y otro eje visual, es decir, la posición de la cámara y su plano apuntan desde otro ángulo la escena, para de esta manera contar o complementar la historia que ha ocurrido y develar que cuando Juan conducía el coche hacia el cementerio y conversaba con la mujer misteriosa, realmente ella no existía. Por otro lado, para alertar al espectador que ha ocurrido un salto en el tiempo se deja la imagen en blanco y negro, para que así se pueda diferenciar el pasado del presente.

Cuando la mujer misteriosa desaparece del coche de Juan, luego de haberle dicho que tendrá obstáculos en la vida, pero no dejará de luchar por su sueño, éste

⁸² BORDWELL, Davis y THOMPSON, Kristin. *Arte cinematográfico: Una introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002, página 157.

seguidamente tiene un sueño que le revela y le narra al espectador, el sentimiento de impotencia que este tiene al sentir desaprobación de los demás acerca de su ilusión de ser piloto. Las sabias palabras de la mujer misteriosa se quedan grabadas en su mente como un mensaje de que debe seguir adelante.

A continuación, Juan despierta de su sueño y se da cuenta que su abuela esta moribunda en la cama, él va a socorrerla y cuando llega ella le dice las mismas palabras que le ha dicho la mujer misteriosa en el coche ese día. La abuela muere, mencionando el nombre de Esperanza, la madre muerta de Juan. Estos diálogos finales son los que revelan al personaje y al espectador que Esperanza era la mujer misteriosa que Juan llevaba en su coche y que a su vez, es su madre.

Juan decide seguir el consejo de su difunta madre y se marcha del pueblo a seguir su sueño y a vivir su vida, porque ya no tiene que cuidar de su abuela.

AL OTRO LADO DE LA CIENAGA.



(Dir. Simon Paetau. 2009)

2009. Escrito y dirigido por Simon Jaikiriuma Paetau y Tim Travers Hawking. Producido por el Colegio del Cuerpo y Cinemachete. Dirección de fotografía a cargo de Tim Travers Hawkins. Montaje por Juan David Soto Taburda. Elenco: Alexis Marimón, Yarisel Castro, Jorge Bayona, Eliris Sierra Gómez, Aleida Marimón, Santiago Lozano y Miguel Salas. Sinopsis: Alexis, Mayerlis y Damian son tres jóvenes de la vida de Olaya, un barrio marginado en la ciudad heroica de Cartagena, Colombia. Su vida es dura y llena de privaciones debido a la constante lucha del día a día. ¿Están tratando con ayuda de los demás salir de su mundo cotidiano para formar un espacio en el que están resguardando la agonía de sus sueños y defender sus aspiraciones?

Análisis.

El estilo narrativo de este cortometraje, basado en hechos reales, se realizó a manera de documentar y representar experimentalmente, la realidad de tres jóvenes que viven en un barrio marginal de Cartagena, Colombia. Se muestra la vida de estos tres jóvenes que desean un mejor futuro para sí y para sus familias, pero que no pueden por sus condiciones económicas y por la falta de oportunidades que brinda la ciudad.

El argumento esta narrado en seis capítulos, que son: 1) Alexis. El deber y el deseo. 2) Mayerlis. El refugio, la dependencia. 3) Alexis. El cuerpo y la carga. 4) Mayerlis. El silencio y la carencia. 5) Damian. La memoria y el olvido. 6) Rebelión y Expresión.

En el capítulo 1 del cortometraje, se narra la historia de Alexis, un joven que vive con su hermano y su madre en una casa humilde. Alexis debe ir a trabajar puesto



Fig. 1



Fig. 2



Fig.3

que su hermano se encuentra enfermo. Alexis quiere hacer otras actividades en vez de ir a trabajar, pero por condiciones económicas y por a enfermedad de su hermano, debe asumir la responsabilidad. En este capítulo se manejan generalmente planos cerrados, que sugieren que el espectador se aproxime a la realidad de Alexis. En la figura 1 (0:02:29) podemos apreciar esto, ya que se recurre al plano cerrado del rostro de Alexis para que comprendamos su silencio y complacencia, ante una actividad que él no quiere realizar.

Seguidamente, vemos a una mujer en la calle con vestuario colorido, combinando las tonalidades cálidas con frías (Azul con flores rojas). La mujer esta de pie observando el amanecer. En la figura 2 (0:03:18) apreciaremos que, la composición de esta imagen es simétrica, el peso visual recae en el personaje y en los elementos que componen- valga la redundancia- el plano. Los planos en general son abiertos, para que el espectador sea simplemente un invitado a la escena, pero que no se involucre en ella.

En la secuencia que inicia desde el fragmento 0:03:43, observamos como la mujer se desmaquilla y por montaje alterno (en el que distintas secuencias ocurren simultáneamente en otro espacio y tiempo) vemos que Mayerli se observa al espejo. Esta herramienta narrativa funciona para conectar la relación que existe entre los dos personajes.

En el segundo capítulo, se nos muestra la vida de Mayerli en su hogar, mientras se ocupa de cocinar y limpiar la casa. La mujer que habíamos visto anteriormente, entra en escena y relacionamos que son madre e hija. Los elementos que hacen parte del decorado del interior de la casa de Mayerli denotan que es una casa humilde, esto lo notamos porque las paredes no son de concreto sino de tablas (Fig.3, 0:04:45). Los planos varían entre abiertos y cerrados, y la función que cumplen los planos cerrados en este capítulo son los de representar más de cerca las expresiones de Mayerli, quien se encuentra algunas veces absorta en sí. (Fig. 4, 0:04:23).



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Una vez más se recurre al montaje alterno para comparar o describir algunas simbologías que existen. De manera que mientras Mayerli esta limpiando la jaula del pájaro, se ve a Damian, en otro espacio y tiempo dibujando en la pared con aerosol, una jaula que exprese el encierro que quizás el personaje de Mayerli experimenta (Fig. 5, 0:04:30). Luego volvemos a ver a Damian en otro tiempo y espacio, escribiendo con aerosol que no hay más arroz, esto ayuda a reafirmar una frase del personaje de la mamá de Mayerli cuando se da cuenta que solo comerá huevos revueltos porque no hay arroz, como efecto de su pobreza y miseria (0:05:46-0:05:48).

A continuación, se presenta el tercer capítulo que narra el trabajo pesado que debe hacer Alexis en el mercado de la ciudad. En este capítulo, el espacio es el mercado y Alexis es el personaje que nos conduce y hace un recorrido por todo el espacio, creando así una conexión con el personaje, como si fuese él un guía que intenta hacer que el espectador se adentre a la historia y a la vida de las personas que trabajan en este lugar. Este capítulo se destaca por secuencias de movimientos muy rápidos cuando Alexis recorre el lugar. Se hace uso de planos cerrados en algunas ocasiones para mostrarnos el gesto de ira y tristeza que tiene Alexis al estar allí (Fig. 6, 0:06:31).



Fig. 6

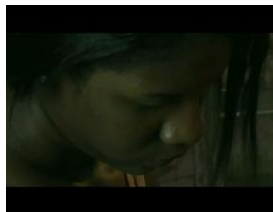


Fig. 7

Seguidamente, observamos el cuarto capítulo que nos presenta nuevamente la vida de Mayerlis. Se recurren a primeros planos del rostro del personaje para crear intimidad o acercamiento entre el espectador y el personaje (Fig. 7, 0:10:26). En este capítulo se recurre a saltos en el tiempo (0:10:45- 0:11:39) para presentarnos el oficio en el que se desenvuelve la madre de Mayerlis y como esta miente a su hija, sin embargo, ella ya lo sabe. Por otra parte, se vuelve a hacer uso del montaje alterno, cuando observamos que alguien escribe sobre la arena de la playa la palabra despierta, y alternamente, vemos a Damian escribiendo la misma palabra con aerosol sobre una pared. (0:11:40)

También se hace uso de planos cerrados para demostrar la rabia y sufrimiento que experimenta Mayerli en la secuencia 0:13:13. En esta puesta en escena, ella busca entre la arena un impulso en el cual expresar su rabia y también la postura de su cuerpo en la figura 8 (0:13:47), demuestra al espectador su estado de rabia e impotencia ante

su situación socio-económica. Bordwell y Thompson afirman que *La puesta en escena permite que estas figuras expresen sentimientos y pensamientos, también puede dotarlas de movimiento para crear diferentes modelos cinéticos.*⁸³



Fig. 8

A continuación, inicia el quinto capítulo del cortometraje en el que se narra la historia de Damian, quien ha sido un personaje silencioso que ha recorrido el cortometraje emitiendo mensajes para reafirmar lo que piensan los otros personajes.

La historia de Damian es narrada en el argumento cuando éste saca una fotografía y la observa. Se hace uso de primeros planos de su rostro para presentar una proximidad entre el espectador con lo que esta sintiendo Damian al iniciar su evocación que es melancolía y añoranza. Para contar la historia de Damian se recurre a un salto en el tiempo, que inicia en la secuencia 0:14:11, estos recuerdos nos explican que él y su familia tuvieron que dejar su pueblo a causa de la violencia y la guerra armada que allí existía.

La puesta en escena, hace alusión al desplazamiento forzado por medio de planos cerrados de niños corriendo, caballos que se alejan y zapatos viejos en la calle (Fig. 9, 0:14:41). La tonalidad de la puesta en escena es gris y oscura lo que representa un pasado crítico y doloroso en la vida de Damian.



Fig. 9

Más adelante, se presenta el capítulo número seis del cortometraje. Este capítulo propone exponer el dolor, la rabia y la ira de los tres personajes por medio de expresión corporal y danza contemporánea. Los movimientos del cuerpo son importantes para

⁸³ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte cinematográfico: Una introducción*. España. Paidós Ibérica, 2002, página 158.

narran y argumentar en la puesta en escena. Por ejemplo, cuando Alexis, como observamos en la figura 10, rasguña las piedras el espectador experimente una sensación de encierro por parte del personaje, Alexis al rasguñar las piedras esta haciendo alusión al querer salir de ese mundo que le aprisiona sus sueños. Así mismo, más adelante observamos una postura y movimientos en los que transmite la sensación de esta limpiando de sí, sacando de sí todo lo que no le deja avanzar y lanzarlo al mar o al aire. (Fig. 11, 0:16:15). En las figuras 12 y 13 observamos que la puesta en escena con los tres personajes danzando y moviéndose en diferentes escenarios, es recurrente a los mismos elementos, es decir, personaje y mar. Y la composición de las tres diferentes escenas es la misma, es decir, composición simétrica, en donde todo el eje visual recae en el centro de la imagen donde se encuentra el personaje.



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

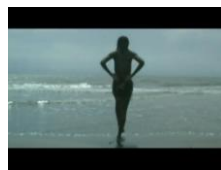


Fig. 13

Este cortometraje en general maneja un orden cronológico, es decir, el espectador se ubica en el tiempo y el espacio en el que esta narrada la historia y el argumento. El espacio es real, por lo que damos cuenta que el director no manipulo mucho los escenarios, sino que al contrario, busco la forma en que los escenarios lo más fieles posible a su naturaleza, contribuyeran a narrar la historia de cada uno de los personajes.

4.2. ENUMERACIÓN

Para cumplir con el objetivo de enumerar las principales razones por las que un autor audiovisual decide emprender la realización de un proyecto cinematográfico en el Caribe colombiano, ésta investigación se basó en los resultados que arrojaron las entrevistas realizadas a los profesionales seleccionados para ello, en continuas y cuidadosas reflexiones al respecto y en la revisión de los cortometrajes vistos a partir del registro de sus fichas técnicas.⁸⁴

Las principales razones por las que se decide emprender la realización de cortometraje de ficción en el Caribe colombiano son:

1. *Cumplimiento de Requisitos Académicos*: Fuera de los 29 cortometrajes vistos para el enriquecimiento general de ésta investigación, 13 fueron concebidos con el fin de aprobar una asignatura académica o fueron presentados en calidad de Trabajo de Grado (como es el caso de *Bajo el palo de mango*, *Sin Regreso* y *Muertecitas detrás de los Rosales*). Los cortometrajes en mención son:

Carro Bomba (Dir. Julio Azar, 2005)
Nacho Man (Dir. Disney Gómez, 2006)
Futelove (fuchilov) (Dir. Julio Oyaga, 2006)
Dos en la ciudad (Dir. Julio Oyaga, 2006)
Cronos (Dir. Samantha Machuca, 2006)
Y aún lo soy (Dir. Luisa Yance, 2007)
Sueños de Libertad (Dir. Jacquelin Hernández López, 2007)
La Despedida (Dir. Christian Mejía, 2008)
Malquerencia (Dir. Hugo Buitrago, 2008)
Dilema (Dir. Yeiner Vargas, 2008)
Bajo el palo de mango (Dir. Mariana Stand, 2009)
Sin Regreso (Dir. Edgar De Luque, 2009)
Muertecitas detrás de los Rosales (Dir. Julio Azar, 2009)

A continuación, indicaremos nuevamente el listado. Esta vez será distribuido según la institución académica a la que hayan pertenecido los realizadores de éstos cortometrajes durante el periodo en que fueron producidos:

Universidad Del Magdalena (Santa Marta):

Carro Bomba (Dir. Julio Azar, 2005)
Nacho Man (Dir. Disney Gómez, 2006)
Sueños de Libertad (Dir. Jacquelin Hernández López, 2007)
Dilema (Dir. Yeiner Vargas, 2008)

⁸⁴ Ver Anexos.

Bajo el palo de mango (Dir. Mariana Stand, 2009)
Sin Regreso (Dir. Edgar De Luque, 2009)
Muertecitas detrás de los Rosales (Dir. Julio Azar, 2009)

Universidad Del Norte (Barranquilla):

Futelove (fuchilov) (Dir. Julio Oyaga, 2006)
Dos en la ciudad (Dir. Julio Oyaga, 2006)
La Despedida (Dir. Christian Mejía, 2008)

Universidad Autónoma del Caribe (Barranquilla):

Malquerencia (Dir. Hugo Buitrago, 2008)
Cronos (Dir. Samantha Machuca, 2006)
Y aún lo soy (Dir. Luisa Yance, 2007)

2. *Por ‘amor al arte’*: Fuera de los 8 profesionales a quienes se les realizó la entrevista para cumplir con los objetivos de éste capítulo, 6 (es decir, el total de los cineastas entrevistados, exceptuando a los dos que se dedican al ámbito de la academia y la investigación) respondieron que en vista de que en Colombia no existe una industria cinematográfica, que las inversiones que se realizan al esfuerzo de producir una obra fílmica muy rara vez se recuperan según los deseos previamente establecidos, y que de ninguna manera existe una audiencia o un espacio de distribución comercial para los cortometrajes del Caribe colombiano, los cineastas contemporáneos de nuestra región toman la decisión de elaborar un proyecto audiovisual de ficción movidos por la necesidad de cumplir satisfactoriamente con su vocación artística de hacer cine. A modo de argumento para ésta afirmación, la cineasta Sara Harb menciona lo siguiente: “Nosotros los cineastas no podemos tener hijos, ni familia, ni plata ni podemos pagar la renta, porque el cine, la persona que de verdad es cineasta tiene una cosa en su corazón, un afán por expresarse en imágenes. Es adictivo porque cuando tu pones algo en escena y esa cosa toma vida, es como ser Dios por un instante, escribirlo en un papel y luego verla representada absolutamente coherente es lo más grande e inteligente, ese ejercicio de coherencia no lo paga la nota más elevada, ni la cena más elegante, ni el beso más profundo: es único. Cuando tú lo has vivido no lo puedes abandonar, ese momento de gran lucidez y creación.”⁸⁵ De manera que, ya sea que el cortometraje se realice con la

⁸⁵ Ver *Anexos*. Entrevista con Sara Harb.

financiación de una convocatoria, que obtenga una mención en el marco de un concurso o sea seleccionado para la muestra de un festival cinematográfico, sabemos que existe una motivación primordial que sencillamente se resume en el amor que sienten los realizadores por la habilidad que les caracteriza de expresarse artísticamente con el lenguaje fílmico.

3. *Para tener una ‘Carta de presentación’*: El joven realizador Julio Oyaga (Dir. *Dos en la Ciudad*, 2006), fundador de la compañía de producción audiovisual *Pimentón Rojo*, mencionó en una entrevista no anexada que el proyecto de un cortometraje de ficción en el Caribe colombiano a menudo es una sabia estrategia para demostrar la habilidad profesional de quienes se hallan involucrados en la nómina de producción del mismo. De esa forma, quienes deseen emplear sus conocimientos profesionales en el área de la producción audiovisual para generar servicios a nivel empresarial o institucional, podrán demostrar el resultado de su trabajo mediante la presentación de un cortometraje de ficción elaborado según los componentes técnicos y artísticos adecuados para un producto de este tipo.

5. CONCLUSIÓN

De acuerdo con la muestra de los 15 cortometrajes analizados desde las categorías teóricas propuestas por David Bordwell y Kristin Thompson, llegamos a la conclusión de que, en términos de tratamiento del espacio específicamente, los cortometrajes contemporáneos de ficción en el Caribe colombiano son mayormente escenificados en localizaciones ya existentes o en exteriores, a excepción de los cortometrajes *Muertecitas detrás de los Rosales* (Dir. Julio Azar, 2010) y *Esquileto* (Dir. Alana Farrah Roa, 2005) que incluyen en sus argumentos algunas imágenes grabadas en estudio. Dicho de manera concreta, fuera de 15 cortometrajes analizados para ésta investigación, un total de 13 (el 86% de la muestra) fueron completamente escenificados por fuera de un estudio de grabación, es decir, en locaciones previa y/o naturalmente dispuestas. El listado completo de estas realizaciones es el siguiente:

1. Malquerencia (Dir. Hugo Buitrago, 2008)
2. Pargo Rojo (Dir. Ernesto McCausland, 2007)
3. Pequeña Suite Paranoide (Dir. Jorge Mario Suárez, 2004)
4. También nos vamos (Dir. Ana Milena Londoño, 2007)
5. Bajo el palo de mango (Dir. Mariana Stand, 2009)
6. La Despedida (Dir. Christian Mejía, 2008)
7. Cartagena Social Club (Dir. John Narváez, 2010)
8. Sin regreso (Dir. Edgar De Luque Jácome, 2009)
9. Yo trabajo, tú me pides, el me tumba, todos pierden (Dir. A. Bolaño, 2004)
10. Dos en la ciudad (Dir. Julio Oyaga, 2006)
11. El niño dios de bombacho (Dir. Gustavo Offi Teherán, 2007)
12. De cochero a piloto (Dir. Julia Patricia Cadena, 2007)
13. El otro lado de la ciénaga (Dir. Simón Paetau, 2009)

Para el manejo del espacio en la realización de algunos cortometrajes seleccionados para esta investigación, las locaciones fueron transformadas con el objetivo de facilitar lo que se desea narrar mediante sus argumentos audiovisuales. Dicha finalidad resulta posible al trabajar con los distintos componentes de la puesta en escena: decorados, escenarios, vestuario, maquillaje, iluminación y la expresión y movimiento de las figuras y personajes. Tal es el caso del cortometraje *Malquerencia* (Dir. Hugo Buitrago, 2008), para el que se transformó el espacio de un apartamento residencial logrando que asemejara un sitio ubicado en Japón, o con *Pequeña Suite Paranoide* (Dir. Jorge Mario Suárez, 2004), cuya puesta en escena exigió un minucioso trabajo de sus componentes para lograr que el apartamento de Pedro (el personaje principal) reflejara su precaria salud mental y su desesperada situación de pánico, depresión y -como bien indica el título de la obra- paranoia. Estos casos de

transformación espacial en localizaciones existentes también resultan verificables en otros cortometrajes de la muestra como *Dos en la ciudad* (Dir. Julio Oyaga, 2006) que logra exponernos una ciudad casi inhóspita en la que sus habitantes se encuentran contagiados por una epidemia conductual que les obliga a cantar y bailar continuamente. En *Esquileto* (Dir. Alana Farrah Roa, 2005) la narración nos lleva al interior de la mente de un artista obsesionado con la muerte, y nos muestra los espacios según su visión particular; su hogar, una plaza pública y su encuentro con la muerte durante un día cualquiera. La producción cartagenera *Cartagena Social Club* (Dir. John Jairo Narváez) fue capaz de recrear una lujosa fiesta de alta sociedad, mientras que *Bajo el palo de Mango* (Dir. Mariana Stand, 2009) establece una escuela para niños en medio de una zona de selva tropical. De esta manera es que los cortometrajes contemporáneos en el Caribe colombiano han logrado el tratamiento del espacio en sus realizaciones de ficción.

Puntualizando en el componente de iluminación artificial y su trabajo en la puesta en escena de una película narrativa para generar efectos y sensaciones dramáticas, podríamos citar los casos de cuatro distintos cortometrajes: *Esquileto*, *Muertecitas detrás de los rosales*, *Malquerencia* y *De cochero a piloto* (Dir. Julia Patricia Cadena, 2007). Tanto en *Esquileto* como en *Muertecitas detrás de los rosales* hay un uso frecuente de luz cenital, lo que en estas realizaciones cumple con la función de centrar la importancia narrativa de ciertas escenas sobre las acciones un personaje específico (como ocurre durante el testimonio de uno de los agentes policiales en el juzgado de *Muertecitas detrás de los rosales*) o para crear efectos de suspenso y misterio (como ocurre durante la conversación entre Mario y La Muerte en *Esquileto*). Según Bordwell y Thompson, la luz coloreada es a menudo utilizada en el cine para generar sensaciones de terror. Dicha modalidad estética resulta verificable en las secuencias iniciales de *Malquerencia* cuándo se emplea una iluminación de color azul pálido para resaltar la sensación de soledad que implica situación, y en la secuencia onírica en *De cochero a piloto*, en la que se utilizan luces de diversos colores en el escenario del cementerio para propiciar el ambiente de terror e intriga que el argumento desea expresar durante esta escena.

Con respecto al manejo del tiempo en los cortometrajes contemporáneos realizados en el Caribe colombiano y a partir de la muestra seleccionada para cumplir

con los objetivos de este proyecto, nos proponemos a identificar cuáles son las producciones que trabajan con flashbacks y/o flashfowards en el orden temporal de sus historias en pantalla. Cabe reiterar que para Bordwell y Thompson un flashback consiste en pasar del presente argumental al pasado y luego regresar al presente, mientras que con el flashfoward ocurre exactamente lo contrario: se pasa del presente al futuro y luego se regresa al presente. Estas dos herramientas elementales de orden temporal se utilizan con mucha frecuencia en el cine contemporáneo para narrar el argumento de una película de ficción. Haciendo énfasis en los resultados que arrojaron los análisis cinematográficos elaborados para esta investigación, fuera de 15 cortometrajes, un total de 7 (es decir, el 46 % de la muestra) demuestran usos de flashback y/o flashfoward en sus narraciones. Éstos son:

1. Malquerencia (Dir. Hugo Buitrago, 2008)
2. Pargo Rojo (Dir. Ernesto McCausland, 2007)
3. Pequeña Suite Paranoide (Dir. Jorge Mario Suárez, 2004)
4. Muertecitas detrás de los rosales (Dir. Julio Azar, 2010)
5. Esquileto (Dir. Alana Farrah Roa, 2005)
6. Dos en la ciudad (Dir. Julio Oyaga, 2006)
7. De cochero a piloto (Dir. Julia Patricia Cadena, 2007)

Resultaría válido mencionar que, en cuanto a la temporalidad del tratamiento narrativo, el cortometraje *Muertecitas detrás de los rosales* (Dir. Julio Azar, 2010) es el único que se destaca por el uso de narradores múltiples, un término que Bordwell y Thompson explican de esta manera: “Algunas películas utilizan narradores múltiples, cada uno de ellos describiendo el mismo hecho; de nuevo, vemos lo mismo varias veces. Esto nos puede permitir ver la misma acción de diferentes modos. El argumento también puede proporcionarnos más información para que podamos comprender el hecho en un contexto nuevo cuando vuelva a aparecer”.

A partir de la muestra seleccionada para cumplir con el objetivo principal de este proyecto, una suma considerable de cortometrajes realizados en el Caribe colombiano durante los últimos 6 años abordan temáticas de conflictos socio-económicos como representación de la realidad que se vive en Colombia y especialmente en los sectores rurales como corregimientos, veredas y pueblos afectados por la guerra, la injusticia social y la pobreza. Fuera de los 15 cortometrajes de la muestra, un total de 8 (el 53% de la muestra) abordan temáticas afines a las anteriormente mencionadas. Estos cortometrajes son:

1. Pargo Rojo (Dir. Ernesto McCausland, 2007)
2. Bajo el palo de mango (Dir. Mariana Stand, 2009)
3. Cartagena Social Club (Dir. John Narváez, 2010)
4. Sin regreso (Dir. Edgar De Luque Jácome, 2009)
5. Yo trabajo, tú me pides, el me tumba, todos pierden (Dir. A. Bolaño, 2004)
6. De cochero a piloto (Dir. Julia Patricia Cadena, 2007)
7. El otro lado de la ciénaga (Dir. Simón Paetau, 2009)
8. El niño dios de bombacho (Dir. Gustavo Offi Teherán, 2007)

De forma semejante, se identificaron 4 cortometrajes (26 % de la muestra) cuyas temáticas se alejan en mayor medida de las anteriormente expuestas y por otro lado, abordan relatos de ficción concebidos según los géneros de Suspense, Intriga y/o Terror:

1. Malquerencia (Dir. Hugo Buitrago, 2008)
2. Pequeña Suite Paranoide (Dir. Jorge Mario Suárez, 2004)
3. Esquileto (Dir. Alana Farrah Roa, 2005)
4. Muertecitas detrás de los rosales (Dir. Julio Azar, 2010)

No estaría de más mencionar los 3 cortometrajes (20% de la muestra) que cuyos argumentos se basan en historias infantiles que desarrollan algunos asuntos y las temáticas que son de gran importancia para la niñez y que bien podrían catalogarse dentro del subgénero cinematográfico de cine Infantil. Estos cortometrajes son:

1. También nos vamos (Dir. Ana Milena Londoño, 2007)
2. Bajo el palo de mango (Dir. Mariana Stand, 2009)
3. La Despedida (Dir. Christian Mejía, 2008)

De acuerdo a la identificación de cortometrajes según el género cinematográfico al que pertenecen y las temáticas que abordan, tendremos en cuenta el único cortometraje de género Drama Musical que fue identificado a lo largo de todo el proceso de investigación y que además incluye canciones y coreografías originalmente compuestas para ésta realización:

1. Dos en la ciudad (Dir. Julio Oyaga, 2006)

En cuanto a las composiciones y puesta en escena, en general, las composiciones de la imagen mas utilizadas, en los cortometrajes analizados, son las composiciones simétricas y las simétricas bilaterales. En muy pocos caso se encontraron cortometrajes que manejaran unas composiciones desequilibradas.

Los cortometrajes realizados en el Caribe colombiano son registros fílmicos para representar y documentar la idiosincrasia de la cultura costeña. Podrían emplearse también como material para rechazar posturas sociales, para criticar la desigualdad que

existe entre clases sociales y para demandar acciones violentas e injustas contra la clase obrera y pobre de la costa caribe. Por ende, se puede afirmar que los cortometrajes del Caribe colombiano realizados entre el 2004 y el 2009 son el espejo de nuestra sociedad que exclama una mirada más crítica por parte de los espectadores y su objetivo, por así decirlo, es cambiar conciencias a partir de la narrativa visual. Sin embargo, es importante señalar que la mayoría de los realizadores en la costa atlántica de Colombia enriquecen más la temática y la historia que quieren contar y no se arriesgan a invertirle a la puesta en escena y a los elementos que componen el argumento audiovisual, como incluir más movimientos de cámara, más tipos de ángulos visuales, realizar una planeación más compleja de los elementos en la puesta en escena como escenografía, iluminación, maquillaje y vestuarios.

Sin embargo, no sería equivocado concluir que los cortometrajes de ficción producidos en el Caribe colombiano entre el 2004 y 2009 comprenden un trabajo del espacio, tiempo y puesta como herramientas que favorecen la intención narrativa que se desea llevar a cabo mediante un proyecto argumental. Dicho favorecimiento de la intención narrativa resulta evidente en los cortometrajes seleccionados para la muestra de esta investigación; para generar efectos dramáticos de suspenso e intriga como logra *Muertecitas detrás de los rosales* con la puesta en práctica de sus narradores múltiples, *Esquileto* con su uso continuo y desigual de flashbacks y flashfowards o *Dos en la ciudad* que inicia con un hecho que, según el orden formal de la historia, vemos que en realidad ocurre hacia el final de ésta y no al comienzo (como propone el argumento). Es imposible obviar que la función narrativa de la puesta en escena también es verificable en los cortometrajes seleccionados para los análisis de esta investigación. Por ejemplo, *Malquerencia* es capaz de trabajar con el diseño de sus decorados para narrar al espectador unos acontecimientos que ocurren en un país oriental como Japón, siendo que fue realizado en un apartamento residencial ubicado en la ciudad de Barranquilla, y *Bajo el Palo de Mango*, que nos muestra la posibilidad de establecer una escuela infantil en plena espesura de un bosque tropical con la intención de mostrarnos la realidad que afrontan sus personajes al ser educados en estas condiciones.

Cabe tener en cuenta que a raíz del trabajo desempeñado por las instituciones académicas en el Caribe colombiano que ofrecen estudios relacionados con la creación audiovisual (Universidad del Norte, Universidad Autónoma y Universidad del

Magdalena, por solo mencionar tres ejemplos), el cortometraje regional dejó de ser un oficio basado en el empirismo como anteriormente lo fue en vista de la escasez de opciones para la formación académica con la que contaban los cineastas costeños en décadas pasadas (según demuestran los registros históricos al respecto, y según podemos verificar con los trabajos de Luis Ernesto Arocha y Jaime Muvdi Abufhele, por dar mención de dos autores específicos). Gracias al entrenamiento audiovisual que se desarrolla en las universidades, los cortometrajistas del Caribe que han producido sus obras en los últimos seis años demuestran un rendimiento mejor logrado de sus características técnicas y estéticas, como el tratamiento diversificado de los ángulos de encuadre (varían entre primeros planos, planos subjetivos y cenitales, a diferencia de las décadas anteriores cuando generalmente se utilizaban planos básicos y generalmente abiertos), el minucioso diseño de los decorados e iluminación, y por cierto, el desarrollo de narraciones que incluyen recursos alternativos de temporalidad como lo son el flashback y flashforward, dos términos que resultan imprescindibles a la hora de apreciar el cine contemporáneo a nivel internacional. A esto podemos agregar que aunque ninguno de los directores que concibieron los 15 proyectos seleccionados para la muestra de esta investigación supera los treinta y cinco años de edad y que por ende podrían ubicarse dentro de una nueva generación de autores audiovisuales, la inclusión del cineasta Ernesto McCausland y su cortometraje *Pargo Rojo* fue considerado en vista de que dicha obra comprende diversas herramientas de narración fílmica a partir del uso de secuencias de montaje, Atrezzo y flashforwards.

Con respecto a las temáticas que abordan los nuevos realizadores del Caribe colombiano por medio de sus obras, podemos reiterar brevemente que la cotidianidad y el naturalismo que caracteriza la realidad idiosincrática de los costeños es un factor recurrente en los cortometrajes realizados en los últimos seis años. Tanto en las historias concebidas y el estilo en que están contruidos los diálogos de sus personajes, los cortometrajes contemporáneos del Caribe demuestran un deseo por registrar la naturaleza de sus habitantes, sus modos de asumir la vida y entender los conflictos que inciden sobre sí a nivel individual (como cada uno de los personajes en *El otro lado de la ciénaga*) o a nivel colectivo (como la familia que decide huir de nuestra difícil realidad socioeconómica e ir en busca del “sueño” americano en *También nos vamos*). Los constantes desafíos económicos a los que se enfrentan los habitantes de la costa colombiana debido a diversas causas y motivos es abordado por medio de un relato

particularmente naturalista y urbano en *Sin Regreso* (Dir. Edgar De Luque, 2009) que narra la situación de un hombre que es capaz de fingir su propia muerte para recibir su pensión y así evitar que su casa sea embargada y que su familia resulte en la ruina total.

Por cierto, es importante señalar que en la muestra de los 15 cortometrajes seleccionados, también se destaca el trabajo de cuatro mujeres en el cargo de dirección: Mariana Stand (*Bajo el palo de Mango*), Ana Milena Londoño (*También nos vamos*), Julia Patricia Cadena (*De cochero a piloto*) y Alana Farrah Roa (*Esquileto*). Esto pone en evidencia otra realidad que justifica la evolución de la creación cinematográfica en el Caribe colombiano, junto a todos los aspectos considerados y analizados en este proyecto según las teorías analíticas de David Bordwell y Kristin Thompson, y que resultaron medibles y comprobables en absolutamente todos los cortometrajes analizados para que *Análisis del cortometraje contemporáneo en el Caribe colombiano* (2004 – 2009) fuera un proyecto hecho realidad.

6. BIBLIOGRAFÍA

RESTREPO SÁNCHEZ, Gonzalo. *Breve Historia De los Cineastas del Caribe Colombiano*. Barranquilla, Politécnico de la Costa Atlántica, 2003.

BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Arte Cinematográfico: Una Introducción*. España, Paidós Ibérica, 2002.

CORREA, Julián David. *El Corto en Colombia*. Cuadernos del cine colombiano 09. Bogotá, Cinemateca Distrital de Bogotá, 2007. Disponible en <http://www.ochoymedio.info/article/3/El-corto-colombiano/>

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Análisis del film*. España, Paidós Ibérica, 1990.

NIETO IBAÑEZ, José. *Barranquilla en blanco & negro. Historia del séptimo arte en la ciudad 1876-1935, Tomo I*. Barranquilla, Mejoras, 2005.

7. ANEXOS

7.1. ENTREVISTAS A PROFUNDIDAD.

ENTREVISTA JORGE MARIO SUÁREZ

Vía MSN Messenger

Cuéntame sobre tu formación profesional o la manera en que iniciaste en el oficio cinematográfico...

Primero estudié Comunicación Social en la Universidad del Norte, en donde entré interesado más que todo en lo audiovisual. Luego llegaron los estudios del INI, los cuales participé en las 3 etapas realizadas en Barranquilla, una como sonidista y músico para un cortometraje de Gerardo Ferro y las otras dos como director y guionista con *Paradero* y *Pequeña Suite Paranoide*. Luego realicé mi tesis de la Universidad: *Ciudadarteria. Paseo Bolívar* con Álvaro Serje y Gerardo Ferro, dos colegas y amigos con los que fundé el Grupo Creativo Los Buenos Muchachos, una productora con la cual aún estamos en la jugada, aunque no de manera tan visible.

Luego trabajé en el Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21 en donde trabajé haciendo radio y en el canal comunitario, además de un taller en donde la idea era formar a personas de los pueblos para realizar 5 cortometrajes.

En el Carmen de Bolívar hice un guión con el que ganamos un premio del Ministerio de Cultura por un corto que aún no he terminado por falta de presupuesto: *La muerte me vino a buscar*, mi obra más importante. Hace poco en Bogotá estudié un diplomado de Guiones en la Escuela de Cine Black María y ahora me dedico en gran parte a escribir guiones, con varias ideas en largometraje.

Según tu experiencia con todos los proyectos que has mencionado, ¿Cuales son las dificultades que podrían obstaculizar o interferir significativamente en la realización de un cortometraje de ficción en el caribe colombiano?

Creo que la falta de capacitación, tanto en realización como en formación de público. Estamos atrasados frente a otras partes que han tenido un contacto más fuerte con el teatro por ejemplo y otras artes. En eso radica la falta de apoyo porque no se cree en ese tipo de inversión tanto económicamente como socio culturalmente.

Quizás el problema también se halla en la academia, en la escasez de la misma por formar realizadores. A excepción del programa de Cine y Audiovisuales de la Universidad del Magdalena, en el caribe colombiano no hay escuelas bien estructuradas en la educación de artes audiovisuales...

Puede ser, claro. El cine y el video conforman una escuela en la que nunca se deja de aprender. No tenemos las mismas ventajas que alguien que nace en Los

Ángeles, por ejemplo. Aunque igual, si lo ves de manera positiva como lo veo yo, es una ventaja porque tenemos mucho material virgen por trabajar.

Haciendo énfasis particular sobre los cortometrajes de ficción en los que has desempeñado el cargo de director (Paradero, Pequeña Suite Paranoide), ¿Quisieras comentarme cómo se llevaron a cabo los procesos de financiación para estos proyectos?

Bueno, en parte fue con apoyo de las entidades encargadas del proceso y el resto fue asunto de producción: Buscar patrocinio y convencer gente. Gestión, en pocas palabras.

Veo, ¿Y aproximadamente cuánto tiempo tomó dicho proceso antes de que empezaras a rodar?

Meses. Tal vez dos.

¿En alguna de las dos ocasiones te viste en la necesidad de viajar hacia otras ciudades del país en busca del apoyo necesario, o ello fue posible sin desplazarte de nuestra región?

Pues por ser cortos no creo que hubiera sido necesario. No. Realmente se pudieron hacer con apoyo de empresas locales.

¿Recuerdas aproximadamente cuanto dinero en total fue necesario para la producción de los cortometrajes en mención?

La verdad no recuerdo. El de *La Muerte me vino a buscar*, que no he terminado, cuesta alrededor de novecientos millones, ya que exigió mucho trabajo en exteriores y en distintas provincias del país.

¿Como ha sido tu experiencia con el talento humano que permitió la realización de tus proyectos?... Con el equipo técnico y artístico: Directores de arte, de fotografía etc... ¿Has tenido que convocarlos de otras ciudades?

Pues en el caso de *Paradero* y *Pequeña Suite Paranoide*, por ser procesos pedagógicos, muchas veces me tocó trabajar con personas que tenían muy poca experiencia con el trabajo audiovisual, lo cual en algunos casos fue desfavorable. Pero a veces fue interesante, ya que te das cuenta que no es por falta de personal ni logística sino por falta de formación. Entonces descubres una cantidad de talentos, como ocurre con ciertos actores naturales en los pueblos, cuando trabajo en estos sectores veo mucho talento.

Nunca me ha tocado traer a alguien de afuera, mi interés siempre fue trabajar con personal del caribe. Sin embargo, ahora creo que pienso diferente, creo que codearnos con personas de otros procesos y en otras partes sería bueno para nuestro desarrollo. Creo que se aprende muchísimo trabajando con alguien que sabe mucho sobre algo.

Veo, lo que resulta perfecto para nuestra próxima discusión. Hasta la fecha he percatado que con frecuencia te desempeñas en distintas áreas de la producción en un mismo proyecto como las de dirección, guión, montaje e incluso musicalización. Cuéntame, ¿Cómo es esto posible?.. ¿Te gustaría contar con el talento de más personas que te contribuyan?

Me ha tocado hacer esas cosas como un proceso natural. Por ser músico, es obviamente una preocupación estética en lo audiovisual y por escribir los guiones era como casi obligatorio dirigirlos. En el último corto, *La Muerte me vino a buscar*, por ser música de gaita la banda sonora, conté con el apoyo de músicos buenísimos de la región. Actualmente escribo para vender una historia. Me interesaría que otra persona dirigiera lo que yo escribo. De hecho, actualmente trabajo con un amigo que vive en Turquía, sobre un proyecto, una idea que él quiere dirigir. Me gusta eso, también, aunque reconozco que me gusta hacer de todo, sin embargo, el trabajo en equipo es algo que me gusta mucho. La interdisciplinariedad...

Y, ¿Ya arrancaste con "La Muerte me vino a buscar"? Pensé que únicamente tenías el guión escrito.

El cortometraje está grabado. Lo que falta es una posproducción de audio que por falta de dinero no se ha podido hacer. Yo me encargo de eso desde Bogotá. El asunto de la financiación no está claro, y el corto está enfrentado a muchos problemas legales por muchas razones que no comentaré ahora. Pero igual, mi labor como director es terminarlo.

¿Cómo llevas a cabo tu trabajo cuándo se trata particularmente de las características sonoras y auditivas del proyecto?

Pues siempre contando con gente que tenga “feeling” con eso y que le de la importancia necesaria. Es importante contar con alguien que se encargue de eso, no es solo dejar el micrófono de la cámara encendido y ya. En el último trabajo conté con Walter Hernández quien me pareció que hizo un excelente trabajo como sonido directo. Si el sonido queda bien registrado, la posproducción será más coherente.

En tu opinión, ¿Cómo se logra contar "bien" una historia? ¿Cuáles son las herramientas que consideras indispensables en este proceso?

A veces creo que hay buenos temas, buenas historias en las películas colombianas, pero el desarrollo del guión, de contarla bien es un trabajo arduo y difícil. De mucha cabeza fría. Contar bien una historia es hacerla creíble, entretenida, que la gente no pierda el interés. En donde los personajes estén bien formulados. Así sea una tonta historia de amor.

ENTREVISTA EDGAR DE LUQUE
Modalidad presencial. Grabada en audio.

¿Cómo fue tu formación profesional, o de qué manera te iniciaste en el oficio cinematográfico?

El oficio mío es netamente académico. Empieza en la universidad (Universidad Del Magdalena) en el 2003, allí siempre me enfoqué en querer hacer y así realizamos muchos trabajos con el grupo que conformamos que es la actual productora de nosotros en la universidad. Es algo académico con mucho énfasis en la práctica.

¿Quiénes integran la productora?

Pescaíto Producciones lo integra: Laura Morales quien hace las veces de productora, Soranny Marín quien es realizadora y directora, ella ha enfatizado más en documentales. Cuando no desarrollamos documentales ella se desempeña como asistente de dirección. También está Darwin Navarro, quien nos acompaña en producción o en sonido. Juan Alfaro, en fotografía, postproducción, edición; y Rafael David González en cámara y fotografía, él apenas está en quinto o cuarto semestre de la universidad.

Cuéntame sobre tus proyectos realizados.

Entre mis proyectos están los que hice en la universidad. Como director hice un proyecto que se llamó *Mantis*, en el año 2006, un corto que cuenta la historia un poco rara de una muchacha que por cosas que vivió en su infancia sufre de un trastorno que la lleva a matar a los hombres que tienen relaciones sexuales con ella. También hice un documental *Entre el cielo y la noche*, trabajamos con la comunidad travesti de Santa Marta en el 2007, por ese tuvimos un reconocimiento como Mejor Documental en los Premios Cesares de ese año, Video Joven en la Universidad del Norte. Era la historia de un travesti que se hace llamar “La Guajira” que sale todas las noches, que se enfrenta a su familia, que se ve señalada y es víctima de ese señalamiento que se vive tan intensamente en la noche. Después hicimos un documental que se llama *Memorias del parque*, en el 2008, allí quisimos retratar un espacio de la ciudad que es el Parque Bolívar y allí narramos las historias de esos habitantes, lo que pasa durante el día y la noche porque es un lugar por donde pasa mucha gente pero uno no se detiene a pensar que es lo que pasa ahí. Es como muy callejero. *Sin Regreso* en el 2009, es como un hombre de 65 años, agobiado por los problemas económicos decide planear su propia muerte, simulando un accidente laboral, para que su familia pueda cobrar el seguro y salvar su casa. *Palomo* es la historia de Miguel y su burro Palomo. La historia gira sobre la decisión que debe tomar el personaje al darse cuenta que su burro ya no puede trabajar a pesar de que él debe seguir adelante. Es la disyuntiva entre conseguirse otro burro y abandonar a su amigo de toda una vida o quedarse sin trabajar.

¿Cuáles son según su experiencia profesional las principales dificultades que afectan significativamente la realización de un cortometraje?

Yo diría que lo de siempre: los recursos económicos, porque aquí realmente recursos humanos los hay. Yo he trabajado con gente de Santa Marta y Barranquilla, y hemos comprendido que si bien es cierto que en Santa Marta o en la costa no hay escuelas de actuación como en Bogotá, talento actoral tenemos mucho. Nosotros somos los llamados a ir aportando. Hacemos casting con gente de la calle, miramos sus cualidades y les dictamos talleres según sus requerimientos particulares. Son talleres largos de 5 o 6 meses en los que les enseñamos desde lo básico de actuar y trabajamos con base únicamente en el guión de la historia que vamos a desarrollar y listo. Lo difícil es que aquí no hay industria, no podemos llegar al centro a ver qué cámara queremos, lo más cercano que tenemos es Barranquilla y allá son solo dos o tres productoras que tienen los equipos y ese es el tipo de limitantes que lo hacen a uno comprender los límites técnicos a donde podemos llegar.

¿Cuánto tiempo duró el rodaje de estas producciones? Con “Sin Regreso” por ejemplo...

Con “Sin Regreso” fueron 6 días, con “Palomo” solo 5 días porque tuvimos mayor inversión en luces, una cámara con mejor definición, tuvimos más “jugueticos” por decirlo de algún modo. Porque la idea es justamente ser cada vez mejor, tener una mejor imagen.

¿El dinero que recibieron como premio en las convocatorias, fue el único presupuesto para el desarrollo del corto, o tuvieron que buscar financiación adicional?

En “Sin Regreso” se contactó a una productora de Barranquilla, que por medio de conversaciones nos permitió alquilar los equipos más barato y unas horas extra de edición, eso nos ayudó a estirar el presupuesto. Con “Palomo” recibimos otras ayudas como Carrefour, que nos ayudó con la alimentación, eso fue algo que nos bajó los costos. Ahora mismo estamos en conversaciones con CORPAMAG, que es la entidad que vela por el medio ambiente y los animales aquí en el Magdalena, tal vez ellos nos colaboren con algo para la postproducción.

Según tu experiencia profesional ¿Cómo ha sido el trabajo con el equipo técnico y artístico?

La verdad es que antes de “Sin Regreso”, nunca habíamos hecho un corto así con una aspiración muy profesional, con una proyección mas allá de lo académico, entonces la idea fue mirar a las personas más destacadas dentro de la universidad y hacer una mezcla con profesionales de mayor trayectoria. Así fue como nos dimos cuenta que trabajar con gente de acá si es posible y de allí vemos cortometrajes de gente de la Universidad del Magdalena que tienen mucha calidad y que pueden incluso competir con cortos del interior del país y siento que estamos en igualdad de condiciones. En el caso de “Palomo” nos decidimos a hacer la producción totalmente con egresados y estudiantes de la universidad y realmente los resultados han sido muy buenos. Ya la postproducción si la trabajamos con Iván Wild, que siempre hemos trabajado con él. Pero siempre mi experiencia con el talento humano de la costa ha sido buena. Igual nos falta más empuje o cultivarnos más, pero igual no hay escuelas y a uno le toca desarrollarse con base en la práctica. La ventaja que tenemos es que aquí la gente colabora mucho porque es algo innovador, algo que no se ve mucho, en cambio en Bogotá la gente te huye, no trabaja igual contigo que la gente de acá. Es parte de la forma de ser de nosotros, un poco más solidarios y abiertos.

Desde tu punto de vista como director, ¿Cómo logras que tu visión sea transferida a toda esa cantidad de gente, cómo logras alinearlos bajo una sola filosofía audiovisual, por así decirlo?

Lo principal es reunirse mucho en preproducción, yo lo que hago es reunirme con las cabezas del grupo. Un día me reúno con el director de fotografía y comparto mi concepto sobre por qué quiero que los planos de la cámara sean así, por qué quiero que los movimientos de la cámara sean así, por qué quiero que se manejen diferentes angulaciones. Entre los dos discutimos, él hace sus aportes y cuando yo veo que la persona aporta siento que ya sabe por dónde va la idea y está totalmente conectada con la historia. Lo hago igual con el sonidista, con el director de arte, trabajamos mucho con referencias pictóricas. Le pido a la persona que me traiga imágenes de revistas que correspondan a la idea que queremos presentar y cuando ya veo que la persona está empapada de lo que es mi concepto del corto, me da tranquilidad.

A mí lo que me da pie para iniciar el rodaje son los actores, cuando yo siento que los actores están o no están preparados le digo a Laura: Vamos a correr las fechas. Yo creo que la verdadera función de un director está en dirigir actores. Demoro mucho en el trabajo con los actores porque hasta que yo no vea que me pueden dar en cualquier escena, los puntos dramáticos y de emociones que son tan importantes, no me decido a

rodar. Durante el rodaje me concentro totalmente en los actores, para manejar equipos técnicos está el asistente de dirección, quien religiosamente está detrás de ellos. Eso me da el gusto de trabajar con los actores en la forma en que yo lo hago.

¿Se ha visto usted en la necesidad de viajar a otras ciudades o países para conseguir apoyo técnico o financiero para que su proyecto fuera posible? En su caso particular, ¿recibió usted apoyo necesario dentro de la región únicamente?

Aquí en la costa todavía no hay políticas de apoyo, hace poco me di cuenta que en el departamento de Santander se hace una convocatoria donde ofrecen 40 o 60 millones, en Antioquia también, en el Valle lo están haciendo. En la costa no se ha visto mucho, solo en Barranquilla pero no es mucho lo que están dando. Si veo que otras regiones se preocupan por el desarrollo audiovisual pero aquí en la Costa no, en el Magdalena menos. Sí es preocupante que nos estamos quedando atrás y la descompensación frente a otras regiones es un factor influyente, nosotros tenemos menos recursos que otras regiones del país. Con “Sin Regreso” se trató de buscar apoyo de algunas empresas, pero están como muy reacias todavía a lo audiovisual, porque no conocen y uno siempre le tiene miedo a lo desconocido. Con “Palomo” tuvimos un poquito más de ayuda y creo que eso también va en la forma de llegarle a la gente. Pero a la región todavía le falta mucho comprender la importancia que puede tener lo audiovisual para el desarrollo. Cuando sepan los beneficios que les puede traer el desarrollo audiovisual, tal vez sea más fácil conseguir su apoyo, porque si uno se pone a pensar, una de las regiones que más riqueza cultural tiene es la Costa, aquí estamos apoyados y sobre apoyados por lo que es la danza, la música, pero lo audiovisual todavía es desconocido, a veces me dicen que muestre mis trabajos y preguntas ¿eso se hace aquí? Todavía tenemos la concepción de que no somos capaces y el compromiso es expandir y dar a conocer lo que se está haciendo en la región.

¿Cuál consideras que es la importancia del lenguaje audiovisual que deben tener en cuenta las empresas, al momento de apoyar proyectos cinematográficos como los que tú desarrollas?

Te puedo poner ejemplos como Brasil, después de “Ciudad de Dios”, las favelas que eran uno de los sitios más peligrosos salieron a la luz, y después de “Ciudad de Dios” se hacen tours para ir a conocerlas. Con “El señor de los Anillos”, uno de los ingresos más grandes de Nueva Zelanda se debe por realizaciones audiovisuales, los paisajes de Nueva Zelanda que aparecieron en “El señor de los Anillos” parecen de otro mundo y ahora todos quieren filmar allá. Nosotros con el tema de región tenemos: mar, río, sierra, desierto, tenemos todo, son muchos recursos y la mejor manera de sacarlos al mundo es por medio de lo audiovisual. Tenemos riquezas culturales, que para las empresas o empresarios debería ser interesante. De pronto el director de “Ciudad de Dios” no pensó que las favelas serían interesantes o que iban a ser un atractivo turístico de Río, es un riesgo, todos corremos un riesgo. Si nosotros nos arriesgamos los empresarios también se deberían arriesgar con nosotros. La industria cinematográfica es un negocio muy lucrativo.

Tu estudiaste en una escuela de cine que es la única en la costa, teniendo esta oportunidad ¿Te gustaría discutir sobre la deficiente o inexistente formación en medios visuales y cinematográficos en la costa?

Yo creo que la formación es necesaria, es muy necesaria y creo que nosotros tenemos que crear nuestra propia forma de adquirir conocimientos en la costa. Por ejemplo, en el caso de la Universidad del Magdalena, aquí no existen todavía los profesionales y docentes que nos puedan enseñar, ahora lo que tiene que pasar en el Caribe es que nosotros mismos, teniendo los conocimientos que nos han dado y sumado a nuestra propia forma de mirar el mundo, empezar a crear centros audiovisuales en los que

podamos entrar en conexión con nuestra gente, con nuestra región, yo creo que si logramos hacer eso los resultados van a ser muy positivos y hasta nos iremos a sorprender con lo que podamos lograr. Una ciudad tan importante como Barranquilla, que no tenga una escuela de cine, es algo que preocupa. Santa Marta la tiene y está bien, porque no todo tiene que estar en Barranquilla, por ejemplo Santa Marta tiene un problema con el Programa de Cine y Audiovisuales y es que no creo que Santa Marta sostenga este programa. Este programa tiene que expandirse por todo el país porque es muy difícil mantenerlo solo con gente de acá. Tiene que promocionarse en Barranquilla, Cartagena, Sincelejo, Riohacha, osea que en este programa confluya todo el Caribe colombiano. Santa Marta es una ciudad pequeña y yo sé que hay mucha gente con talento y ganas de aprender, igual que en las otras ciudades de la costa. Yo creo que por parte de la Universidad del Magdalena faltó eso, si bien ha demostrado que en Santa Marta es posible, ha faltado el tratar de expandirse por toda la región para que haya un desarrollo.

¿Cuáles son las características principales que realmente determinan que un cortometraje haya sido propiamente realizado, según tu punto de vista? Sabemos que a nivel académico existe una cantidad innumerable de cortometrajes realizados por semestre (casos como el de la Universidad Autónoma del Caribe) ¿Podríamos afirmar que existe una productividad exitosa de cortometrajes en la costa?

Bueno sí es verdad que si uno se pone a contar lo que se hace a nivel de academia en un año si pueden ser muchísimos, pero lo que pasa es que lo que se hace en la academia es parte de la formación de uno y no se hacen con el ánimo de verlos como algo de industria o con un nivel que pueda trascender, sino que se ve como parte de la formación, como un ejercicio. Igual en mi caso trata de hacerlo no solo como un ejercicio, porque de ahí es donde uno empieza a aprender, sino también tratando de hacer un proyecto de mostrar que pueda ir a festivales. No creo que a nivel universitario se pueda hablar de un cortometraje que represente, pero creo que la mayoría de lo que se hace en la universidad es simplemente con el ánimo de aprender y como un trabajo de formación, eso es lo que no hace que llegue. Cada trabajo uno lo hace porque quiere que quede bien, porque uno quiere narrar una historia, que sea algo muy cinematográfico de lo que uno pueda sentirse orgulloso y pueda mostrar y pueda generar emociones en la gente que lo ve. Cuando yo me gradué con “Sin Regreso”, a la semana me senté a escribir “Palomo”, porque eso es lo que lo hace a uno, es importante lo académico y la formación, pero es importante también lo que lo mueve a uno, yo me he dado cuenta que las personas que tu vas a entrevistar hoy son personas que quieren que sus proyectos salgan lo mejor posible, y han salido de la universidad, y están escribiendo, esa es la diferencia: hacer las cosas con ganas y amor para poder hablar de la producción en la costa, no es tanto la cantidad sino la calidad.

Yo le doy más importancia a la historia, cuando uno va a festivales internacionales uno se da cuenta que lo técnico y la factura de un cortometraje, también son importantes. A veces me doy cuenta que hay un cortometraje que no tiene el mismo valor emocional que puede tener el mío, pero tiene una factura y unas condiciones técnicas de realización que no pude alcanzar yo y por eso son más considerados. Hay que tener la historia con su cimient dramático porque sin eso no hay nada, pero también hay que tener lo demás. La gente hoy en día no se traga el cuento de que no se tienen los recursos económicos, porque hoy es más fácil lograr algo de calidad, ya el cine casi se está acabando, hay nuevas formas de trabajar, la moda digital, es más fácil conseguir una cámara y por medio de postproducción y software hacerle el tratamiento a una imagen. Ahora no tan pasable el cuento de que “hubo errores pero la historia esta

buena”, ahora se maneja una misma lógica a nivel mundial y uno tiene que ir pensando también en lo técnico sin descuidar la historia y la creatividad, que es lo más fuerte que tenemos nosotros acá, pero también hay que pensar en lo técnico. Para decir que tu trabajo es un cortometraje, debe ser una mezcla de todo eso, y a veces uno se encuentra cortos que no están hechos con el mismo valor técnico, porque no grabaron con una cámara HD, pero mira la propuesta de planos, el tratamiento de la imagen, a pesar de que no esté hecho con una cámara HD, puede tener los mismos valores que si fuese con una cámara profesional. El lenguaje cinematográfico está presente sin importar con qué se halla hecho y estas personas se valen de lo más mínimo que tengan a su alcance, tratan de hacerlo lo más parecido posible, cuando uno ve que técnicamente tiene buen color, textura y uno se siente conectado con la imagen, puede decir que es un cortometraje realizado.

¿Crees que hay una evolución en la cinematografía del Caribe colombiano?

Claro, yo creo que está empezando. Mas que una evolución hay un comienzo, porque si uno mira atrás y pudiera destacar cuando se hicieron tales películas o se hizo tal o cual cosa, pero uno realmente mira atrás y puede hablar solamente de Pacho Bottía de McCausland, pero ellos todavía están creando, hacen parte de ese nuevo crear, por eso no lo quisiera llamar una evolución sino un comienzo.

ENTREVISTA MARIANA STAND

Háblame de tu formación profesional o la manera en que te iniciaste en el oficio cinematográfico.

MS. Pues yo desde pequeña veía la televisión y decía: “yo quiero hacer eso”, tuve la oportunidad de inscribirme en la Universidad del Magdalena, pero abrieron la facultad y enseguida la cerraron. Cuando la volvieron a abrir empecé a estudiar cine. Lo que más me influenció fueron los docentes que estaban en esa época. La carrera apenas estaba comenzando el director era Pacho Bottía, y teníamos docentes como Néstor Martínez como Carlos Franco, Carlos Sánchez, Carlos Rendón, Carlos Bernal, todos ellos con una trayectoria que influye en lo que hace. Me gradué en el 2003/2, soy del combo de Edgar (De Luque), de Laura Morales.

¿Cómo iniciaste a hacer tus trabajos? ¿Por iniciativa de la universidad, por trabajos programados?

Exacto, los primeros fueron trabajos de clase y yo siempre he tenido algo en común con la gente que trabajo y es que a los trabajos hay que darle lo mejor de sí, que salga fuera de los parámetros académicos, que sea un trabajo con calidad que puedas enviar a las convocatorias y que te pueda quedar algo. Porque tu estas en esa formación pero ahí es donde tú vas decidiendo que es lo que quieres. A mí siempre me ha influenciado la película “La Vendedora de Rosas” desde pequeña, digamos que mi ópera prima que es “Mis Amores” se ve muy influenciado por esta película. Yo admiro mucho a Víctor Gaviria y fue una experiencia muy linda cuando fui invitada con “Mis Amores” al Festival de Santa Fe de Antioquia que lo organiza Víctor Gaviria, fue una sensación tan especial que me dejó sin palabras.

Háblame de tus trabajos realizados. Empecemos con *Mis Amores* para entrar en materia.

Yo desde que la conocí, yo me enamoré de ese personaje y dije: “esa mujer tiene ángel, aquí hay historia” hice un acercamiento, me fue bien en clase y después seguí con mis compañeros. La historia de “Mis Amores” es la de una mujer adicta al bazuco, vive en una tierra lejana con su hijo a pesar de todos sus vicios y temores. Allí empiezo a mostrar lo que es el alma de esta mujer, su parte positiva y ya después mostrar en

esencia su problema con las drogas. Esto fue algo de mucho compromiso, de mucho amor, porque ella se abrió, confió en nosotros. Esta historia la hicimos en el 2005.

Después en el 2006 realice un film- minuto para una convocatoria de la UNICEF que se llamaba “Un juego de Verdad” y se basaba en los derechos de los niños. Esta era la historia de una niña que vendía cocadas, vivía sola y era un viaje todo raro con ella. En el 2007 participe en la convocatoria de “Trópicos “para nuevos realizadores, con “El Goleador”. Con este gané pero el dinero no salió hasta un año después. Entonces llamé a Samuel Moreno que estaba en Bogotá, en ese mismo año hice “Facetas” que era un programa de televisión para la materia de Televisión Educativa y Cultural, la dictaba Libia Stella Gómez, la directora de El Baúl Rosado. El capítulo que yo hice de ese seriado se llamaba “Mi sexualidad” era la historia de Andrés, un amigo que vive en Taganga y tiene un bar, y como era su vida pero después lo llevo a Fundación, donde él nació, en un puteadero. Visitamos las ruinas y fue algo muy chévere porque reconocimos su pasado y como ese pasado ha influido en lo que él es hoy en día.

En el 2008 entregan el dinero para hacer “El Goleador”, pero antes ya venía yo escribiendo “Bajo el palo e’ mango” desde el 2004 y lo tome como tesis de grado desde el 2006. Siempre había hecho documentales, salvo el film – minuto, pero ya cuanto llego a “Bajo el palo e’ mango” que fue una historia inspirada en una noticia que salió en el periódico donde decían que faltaban sillas en una escuela. De allí nació la historia. Pero allí estaba yo pasando por un momento muy duro: dejé de trabajar con mis compañeros de la universidad, murió mi papá, entonces de allí salen los personajes de dos niñas que terminan su amistad por una silla, salen de las vivencias, de las cosas que me han pasado, así me inspiré para hacer los personajes de “Bajo el palo e’ mango”.

¿Qué reconocimientos has tenido con este cortometraje?

Se presentó en la muestra de la UNESCO que hizo la Javeriana, ganó como Mejor Cortometraje Nacional Del Ministerio De Cultura, se presentó en París en una muestra que hace “El llamado del perro”. Represento a Colombia en un festival en Chile. Lo he seguido enviando a festivales de cine internacionales con apoyo de la universidad. Lo mandamos a Cannes y pasó en la primera vuelta. Lo presentamos también en el Festival de Cine de Cartagena en tres categorías que fueron: Nuevos creadores, Cine Mujer y Muestra Internacional de Video.

¿Cómo se llevó a cabo el proceso de financiación para “Bajo el palo e mango”?

Fueron varios años buscando inversionista, fueron dos años buscando apoyo financiero. Lo primero que hicimos fue presentarlo como proyecto de investigación en la universidad, afortunadamente mi compañera Natalie Forero y yo pertenecemos al grupo de investigación de la universidad: Observatorio, Ciudad y Región. Con eso logramos un apoyo de la facultad, por medio de ese apoyo fuimos a vice-extensión y allí conseguimos el contacto con ECOPETROL, que nos dio la comida durante todos los días del rodaje. Fueron más o menos dos millones en alimentación. El transporte nos lo dio la empresa COOTRANSMAG, 24 horas durante los 8 días que duró el rodaje, además del transporte de la universidad. Amigos del Arte nos dio refrigerios, jugos, atún. Panaderías como Zapatoca y otras microempresas de fritos también nos colaboraron, osea que en esos días comíamos todo el frito y pan que quisiéramos. Jugueterías, cacharrerías, cerca de 4 o 5 ferreterías del mercado nos ayudaron con el arte de pinturas, anilinas, todo eso. El apoyo incondicional de nuestros familiares. También tuvimos tres millones que nos dio la Alcaldía.

Para conseguir estos apoyos hicimos brochure, libros de venta, pasamos cartas. Escogimos varias empresas cuando hicimos el diseño de producción, invertimos cerca de un millón de pesos en publicidad durante algo más de un año, llegando a empresas pidiendo más de lo necesario, para ver cual se decidía. Antes de esto teníamos como

único medio de financiación las convocatorias, cuando ganó “Sin Regreso” nosotros mandamos pero nos descalificaron porque nos hizo falta la hoja de vida del director de arte, pero teníamos con que ganar. Después mandamos para la convocatoria de Portafolio, que daban 23 o 28 millones de pesos como apoyo a la coproducción y quedamos de segundo lugar nos dieron una mención de honor. Seguimos con varios proyectos y después mandamos a **Cordon** Construcciones en Cartagena, que daban 50 millones de pesos, y tampoco ganamos, entonces nos convencimos que había que buscar la plata de otra forma para poder hacer algo bueno. Empezamos a tocar puertas y seis meses dedicados a buscar la plata y en total conseguimos como 33 millones. Eso es lo que me pareció más llamativo porque en la universidad nunca se había visto ese plan de producción, fue algo muy bien preparado, yo tenía tanto miedo de tirarme al ruedo, que hasta el story board de “Bajo el palo e mango” lo tengo en lápiz, porque yo decía: “con esto no juego, esto es mi tesis”, es muy diferente a “El Goleador”, yo no puedo negarlo porque son hijos míos pero la calidad de “El Goleador” comparada con “Bajo el palo e mango” es muy diferente. Fue un trabajo muy bien preparado, los dibujos me los hizo **Juli Ávila**, la que me hizo script. Lo más importante es que la gente que trabajo conmigo creyó, nos respondió, cuando ganamos a todos se les dio su reconocimiento porque tuvieron un compromiso con el trabajo. Fue chévere porque se apasionaron mucho con la historia.

Háblame sobre la experiencia con el equipo técnico y humano. ¿Cómo lograste que tu visión fuera transferida al equipo de trabajo y con eso logres alinearlos bajo una misma perspectiva o filosofía cinematográfica?

MS. Yo creo que la idea es llevarlos, que todos nos ensuciemos los pantalones de barro, que todos la sudemos. Inicialmente quien nos iba a hacer la dirección de fotografía era Pacho Gaviria pero a todo el equipo técnico los pusimos a caminar por líneas férreas, al aire libre, a sudar la camiseta porque la idea era que lo sintiera suyo. Así fue como logramos llenarlos de ese sentido de pertenencia, no solo al equipo técnico sino a la comunidad también porque sin ellos no logras nada, pueden llegar a sabotearlo todo. Algo que yo pienso que funcionó mucho fue que hacíamos muchas reuniones por departamentos para ver como habían avanzado, pero digamos que nunca se dejaron las cosas sueltas, siempre hubo un seguimiento, íbamos a las locaciones se montaba como iba a quedar, se desmontaba, se hacías de pruebas de arte, pruebas de vestuario, siempre todo el tiempo se estuvo cuestionando como iban a quedar las cosas, por eso fue que hicimos un pre- rodaje. El pre- rodaje lo hicimos HDV, con el dinero que nos dio Telecaribe por “El Goleador” yo compré los casetes HDV, solo utilice dos, para el pre-rodaje y el rodaje, sobre todo porque había que ver la fotografía como iba quedando.

Cuando yo hice el pre- rodaje yo salía llorando para no golpear a una de esas niñitas porque no me daban chicle, no era lo mismo ensayar jugando con ellas y una camarita, a llevarlas a filmar con todo el equipo técnico de 35 personas, toda la tensión que eso genera. Una de las principales decisiones que tomamos después del pre rodaje fue justamente esa: había que cambiar a las actrices. Yo ese pre rodaje se lo mostré a Edgar y él lo primero que me dijo fue que había que hacer un casting para cambiar las protagonistas. En esto también es importante ofrecerle comodidades a la gente que está trabajando contigo, hacerlos que se enamoren del proyecto y ante todo mucho respeto entre todo. También nos ayudó mucho las locaciones donde estábamos filmando, después de grabación hacíamos un break y nos metíamos a bañarnos al rio y después el almuerzo, o sea, era como estar de paseo. Con los niños también era muy especial porque al frente teníamos un estadero a nuestra disposición, entonces los niños se bañaban, comían y dormían, los levantábamos y otra vez los calentábamos. Se trabajó muy agradable. Si tuviera que destacar a alguien de mi equipo, sería a mi compañera

Natalie Forero, indiscutiblemente sin la ayuda de ella...tuvimos problemas como todo, porque es como una relación de marido y mujer, habían peleas pero nunca delante del equipo técnico. Gran parte de la animación la hizo ella y ese compromiso que asumió como suyo, le metió la ficha al proyecto y le dio la talla.

Luego háblame de tu trabajo dirigiendo al director de fotografía, vestuario, arte, ¿cómo fusionaste todo esto?

Fue muy complicado porque la que me hacia cámara no se la llevaba bien con el director de fotografía y eso era grave, a mitad del rodaje la vieja se fue a pesar de que le metió la ficha a esto. Con David el trabajo fue bien, pero era ponerle todo en sus manos para que el llegara a hacer su trabajo, pero fue algo muy triste, después ella terminó haciéndole cámara a él en su tesis...que ridiculez!! Luego ella terminó haciéndole asistente de cámara en “Palomo”...el destino siempre los va a unir porque son muy buenos los dos. Ella es Kelly Reyes que también hizo “La Brujita” se acaba de ganar un India Catalina como Mejor Documental, también hizo “Mama burra”, “Ficción”.

LC. ¿Has tenido necesidad de viajar a otras ciudades o países fuera de la Costa Atlántica para buscar apoyo técnico y/o financiero para que su proyecto fuera posible?

MS. Todas las empresas que nos apoyaron fueron de Santa Marta. La única empresa de afuera que llegamos a tocar fue Telecaribe para que nos apoyaran con cámaras o grúas pero al final no necesitamos de ese apoyo. Si tuvimos intención de llegar a empresas de afuera pero gracias a ECOPETROL, POSTOBON, Alcaldía de Santa Marta, Universidad del Magdalena, Fundación Amigos del Arte, Cootransmag, Panadería Zapatoca, Fritos Bryan y otras ferreterías. Lo de ECOPETROL lo conseguimos porque ellos apoyan un programa para población desplazada que es: “Ni uno más ni uno menos”, algo así como que la escuela busca al niño, entonces como ese programa lo apoya la universidad, nos metimos por ahí y logramos apoyo hasta del rector. Con POSTOBON el apoyo fue de líquidos, estuvimos muy bien hidratados. Pizza Loca, también nos ayudó con comida.

¿Qué opinas sobre la formación académica con respecto al cine y las artes audiovisuales del Caribe Colombiano? ¿Qué crees, que está bien? ¿Qué le hace falta a la que ya hay?

Todo es un proceso. Cuando comenzamos la carrera de cine no había ni una cámara, nos tocaba editar de VHS a VHS, pero todo esos son trabajos. El programa de cine de la universidad se ha destacado por hacer las cosas con amor, con compromiso, con dedicación, entonces los productores también han aportado mucho, porque así sentimos que estamos halando todos para el mismo lado, todos queremos que haya mejores cosas para eso cada uno da lo mejor de sí. Hemos contado mucho con el apoyo del rector porque uno de los logros que hemos tenido con una carrera que apenas está en proceso de acreditación, pero como te digo lo que nos caracteriza es eso, el compromiso que tiene la gente con las cosas que hace, aunque no es de todos. Tu vez la mayoría que es como un 20% de los estudiantes que sacamos la cara, pero el resto ¿Dónde están? Somos muy pocos los que tenemos puesta la camiseta, hay mucha gente que no tiene mucho sentido de pertenencia y está ahí como por estudiar algo y eso es muy triste por ver como desperdician todo lo que tienen a la mano, porque yo sé que hay muchos lugares, muchas universidades que no tienen estudio para grabar ni nada de eso. Todo lo echan a la basura porque no les interesa. La mayoría de la gente de mi promoción se han dado a conocer bastante mira: Kelly Reyes, Julio, David, Yo, después Edgar.

Según tu punto de vista cuales son las características primordiales que en realidad determinan que un cortometraje sea un cortometraje, que esté bien hecho?

Pues todo es un juego, de que te sirve tener una buena historia si tienes un mal equipo técnico o para que te sirve un excelente equipo técnico y una mala historia: todo tiene

que ir agarrado. El equipo tiene que darle la talla a la historia y viceversa, tiene que ser un todo, de allí depende la factura del corto.

¿Tú crees que ha habido una evolución cinematográfica en la Costa con todo lo que están haciendo los cortometrajistas?

Huy pues claro, la evolución ha sido mucha, primero con lo de la Escuela de Cine en Santa Marta, que es la primera en la Costa, además los festivales de cine que se están haciendo y dejan sentir más el apoyo hacia ese nuevo talento que se está dando y también que estamos viviendo en el país del realismo mágico entonces acá hay historias que solo suceden acá, es por esa idiosincrasia Caribe, esa forma de ser descomplicados, guerreros que somos una mezcla, somos algo único. La evolución ha sido grande además de las nuevas tecnologías que están llegando nos ayuda a darle más calidad a nuestros trabajos, eso también hace que tenga factura, que tenga calidad. Es que en la misma universidad tú vas y miras uno de los trabajos de antes y miras los de ahora y ves la gran diferencia.

De un tiempo para acá, el Caribe Colombiano tiene una cuota en las convocatorias de cine que se están haciendo, antes siempre llegaba Bogotá, Cali, Medellín, pero ahora siempre vas a escuchar de alguien de la Universidad del Magdalena o de Barranquilla pero estamos ahí, estamos codeándonos con esa gente de la capital que tienen ese monopolio y tienen los equipos y tienen todo, pero no tienen este realismo mágico. La verdad es algo muy apasionante.

7.2. FICHAS TÉCNICAS DE CORTOMETRAJES VISTOS

- **Título:** *Carro Bomba*
 - **Director:** Julio Azar
 - **Guión:** Julio Azar
 - **Producción:** Mauricio Arrieta
 - **Dirección de Fotografía:**
 - **Montaje:** Julia Ávila
 - **Año:** 2005
 - **Duración:** 18:54 min.
 - **Género:** Comedia
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** Un hombre desempleado es contratado para transportar un automóvil con explosivos a la gobernación del departamento. En el camino, un sin número de dificultades se le atraviesan impidiéndole llevar a cabo su cometido.
 - **Reconocimientos:** Festival Internacional de Cine de Cartagena 2006, Mejor cortometraje.
-
- **Título:** *Nacho Man*
 - **Director:** Disney Gómez
 - **Guión:**
 - **Producción:** Disney Gómez
 - **Dirección de Fotografía:** Rafael Jiménez
 - **Montaje:** Jobany Pérez
 - **Año:** 2006
 - **Duración:** 10 min.
 - **Género:** Comedia
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** Nacho, un joven dibujante de comics de 23 años, tiene una fuerte atracción hacia los libros de historietas y los superhéroes, dentro de su mundo de fantasía poco a poco va descubriendo su verdadera inclinación sexual fortaleciéndose cuando aparece Dalila una hermosa mujer que llega a cambiarle su vida.
-
- **Título:** *Bajo el palo de Mango*
 - **Director:** Mariana Stand
 - **Guión:** Mariana Stand
 - **Producción:** Nathalie Forero/Mariana Stand
 - **Dirección de Fotografía:** David Paternina
 - **Montaje:** David Paternina
 - **Año:** 2009
 - **Duración:** 13 min.
 - **Género:** Drama
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** Ana y Camila son las mejores amigas y juntas reciben clases bajo un palo de mango al igual que el resto de niños de su población. Un día en una discusión por quien debería quedarse con una silla terminan su amistad.
 - **Reconocimientos:** Ministerio de Cultura 2009, Mejor cortometraje nacional.

- **Título:** *Yo trabajo, tu me pides, él me tumba, todos pierden*
 - **Director:** Armando Bolaño
 - **Guión:** Armando Bolaño
 - **Producción:** Manuel Sánchez
 - **Dirección de Fotografía:** Guillermo Restrepo
 - **Montaje:** Sergio Pupo
 - **Año:** 2004
 - **Duración:** 15 min.
 - **Género:** Drama/Acción
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** Sigi, un viejo librero del centro de la ciudad decide romper el círculo de extorsión de unos delincuentes que diariamente le obligan a pagar por su seguridad personal.
 - **Reconocimientos:** Imaginando Nuestra Imagen 2004, Ministerio de Cultura, Proyecto seleccionado. Festival Internacional de cine de Cartagena. Salón del autor audiovisual. Feria del libro de Bogotá.
-
- **Título:** *El Niño Dios de Bombacho*
 - **Director:** Gustavo Offi Teherán
 - **Guión:** Jorge Mario Suárez
 - **Producción:** Freddy Paternina
 - **Dirección de Fotografía:** Álvaro Vergara
 - **Montaje:** Manuel Segura
 - **Año:** 2007
 - **Duración:** 10:19 min.
 - **Género:** Drama/Fantasía
 - **Formato:** Video
 - **Reconocimientos:** Festival Cine a la Calle 2007, Muestra Invitada.
-
- **Título:** *De cochero a piloto*
 - **Director:** Julia Patricia Pineda
 - **Guión:** Julia Patricia Cadena/Jorge Mario Suárez
 - **Producción:** Maria Alejandra Sánchez/Yefri Cervantes Fernández
 - **Dirección de Fotografía:** Banister Sánchez
 - **Montaje:**
 - **Año:** 2007
 - **Duración:** 20:39 min.
 - **Género:** Drama/Fantasía
 - **Formato:** Video
 - **Reconocimientos:** Festival Cine a la Calle 2007, Muestra Invitada.
-
- **Título:** *Locuras de Adolescente*
 - **Director:** Jennifer Meza
 - **Guión:** Jorge Mario Suárez
 - **Producción:** Carmelo Andrés Cuentas
 - **Dirección de Fotografía:** Osca Iván Ocón Lozano
 - **Montaje:** José Oviedo/Jorge Mario Suárez
 - **Año:** 2007

- **Duración:** 12:35 min.
 - **Género:** Comedia
 - **Formato:** Video
-
- **Título:** *Son del Carángano*
 - **Director:** Oscar Jurado
 - **Guión:** Jorge Mario Suárez
 - **Producción:** Liliana Paola Cuello
 - **Dirección de Fotografía:** Arnol Pérez
 - **Montaje:** José Oviedo/Jorge Mario Suárez
 - **Año:** 2007
 - **Duración:** 10:27 min.
 - **Género:** Drama
 - **Formato:** Video
 - **Reconocimientos:** Festival Cine a la Calle 2007, Muestra Invitada.
-
- **Título:** *Por el billete*
 - **Director:** José Oviedo
 - **Guión:** José Solórzano González
 - **Producción:** Gina Alcázar Castro
 - **Dirección de Fotografía:** Leonardo montes Pérez
 - **Montaje:** José Oviedo/José Solórzano González/Jorge Mario Suárez
 - **Año:** 2007
 - **Duración:** 14:48 min.
 - **Género:** Drama/Comedia
 - **Formato:** Video
 - **Reconocimientos:** Festival Cine a la Calle 2007, Muestra Invitada.
-
- **Título:** *Esquileto*
 - **Director:** Alana Farrah Roa
 - **Guión:** Alana Farrah Roa
 - **Producción:** Bertha Quintero Escorcia
 - **Dirección de Fotografía:** Carlos Cruz Morales
 - **Montaje:** Javier Barros
 - **Año:** 2005
 - **Duración:** 10:19 min.
 - **Género:** Drama
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** Mario Esquileto, un pintor público de retratos, tendrá un encuentro cercano con la muerte, pero antes deberá terminar un último dibujo: el de la mujer que baila todos los días en la plaza y con quien está obsesionado.
 - **Reconocimientos:** Festival de Cine de Bogotá 2006, Video en Competencia.
-
- **Título:** *Cinco pa las doce*
 - **Director:** Guillermo Trujillo Accini
 - **Guión:** Guillermo Trujillo Accini
 - **Producción:** Alfredo Cohen
 - **Dirección de Fotografía:** David Lombana

- **Montaje:** Guillermo Trujillo Accini
 - **Año:** 2006
 - **Duración:** 09:32 min.
 - **Género:** Drama
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** Es 31 de Diciembre. Julieta espera en su casa la llegada de su familia para la celebración del año nuevo. Faltan cinco minutos para que sea medianoche y su familia aun no llega.
-
- **Título:** *El Pargo Rojo*
 - **Director:** Ernesto McCausland
 - **Guión:** Ernesto McCausland
 - **Producción:** Rosaura Correa/Julio Díaz/Erley C. Vergara
 - **Dirección de Fotografía:** Juan José Londoño
 - **Montaje:** Juan José Londoño
 - **Año:** 2007
 - **Duración:** 11:32 min.
 - **Género:** Drama
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** Magdalena, una vendedora de pescado, se encuentra un diamante en un pargo rojo y más adelante conoce la historia de una mujer cuya nuera intenta matarla para quedarse con su herencia. De esta forma, Magdalena descubre lo dañino que puede ser el dinero para la unión familiar.
-
- **Título:** *Luz de Enero*
 - **Director:** Ernesto McCausland
 - **Guión:** Ernesto McCausland
 - **Producción:** Harold Ospina
 - **Dirección de Fotografía:** Juan José Londoño
 - **Montaje:** Yamil Julián Cure
 - **Año:** 2009
 - **Duración:** 20 min.
 - **Género:** Drama
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** Odalis, una joven profesional, regresa al pueblo de su familia materna para conocer una historia de desdichas y vivir su propia redención personal.
 - **Reconocimientos:** Festival Internacional de Cine de Cartagena 2010, Cortometraje Seleccionado. Convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico del Ministerio de Cultura 2008, Ganador categoría cortometraje.
-
- **Título:** *Futelove (fuchilov)*
 - **Director:** Julio Oyaga
 - **Guión:** Liliana Acevedo
 - **Producción:** Karen Adrians
 - **Dirección de Fotografía:** Guillermo Restrepo
 - **Montaje:** Julio Oyaga/Sergio Álvarez
 - **Año:** 2006

- **Duración:** 14 min.
 - **Género:** Drama/Romance
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** Es el cumpleaños número diez de Diego, y Victoria le promete un beso si logra hacer un gol de chilena en el partido contra Enzo, su peor enemigo. ¿Podrá Diego hacer el gol de chilena y ganar el beso de Victoria?
-
- **Título:** *Dos en la ciudad*
 - **Director:** Julio Oyaga
 - **Guión:** Karen Adrians
 - **Producción:** Antonio Ángel Covo
 - **Dirección de Fotografía:** Julio Oyaga
 - **Montaje:** Jesús Díaz
 - **Año:** 2006
 - **Duración:** 3 min.
 - **Género:** Drama/Musical
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** La gripa mental colectiva se está propagando en la ciudad y Lucia intenta escapar de este singular virus. ¿Podrán dos personas enamoradas evadir una epidemia como ésta?
 - **Reconocimientos:** Convocatoria para diciembre 2009 de Filmaka.com, Cortometraje ganador.
-
- **Título:** *Cronos*
 - **Director:** Samantha Machuca
 - **Guión:** Samantha Machuca
 - **Producción:** Javier Torres
 - **Dirección de Fotografía:** Harving Barrios
 - **Montaje:** Iván Benjumea
 - **Año:** 2006
 - **Duración:** 7:14 min.
 - **Género:** Drama/Experimental
 - **Formato:** Video
-
- **Título:** *Sin Regreso*
 - **Director:** Edgar De Luque
 - **Guión:** Edgar De Luque y Laura Morales
 - **Producción:** Laura Morales
 - **Dirección de Fotografía:** Pacho Gaviria
 - **Montaje:** Iván Wild
 - **Año:** 2009
 - **Duración:** 17 min.
 - **Género:** Drama
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** Roberto es un hombre de 58 años agobiado por los problemas económicos. Toma la decisión de planear su propia muerte con el fin de asegurarle un futuro económico a sus seres queridos.

- **Reconocimientos:** Convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico del Ministerio de Cultura 2008, Ganador categoría cortometraje. Festival de Cine de Chile 2009, Cortometraje seleccionado.
- **Título:** *Palomo*
- **Director:** Edgar De Luque
- **Guión:** Edgar De Luque
- **Producción:** Laura Morales
- **Dirección de Fotografía:** David Paternina
- **Montaje:**
- **Año:** 2010
- **Duración:**
- **Género:** Drama
- **Formato:** Video
- **Sinopsis:**
- **Reconocimientos:** Convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico del Ministerio de Cultura 2009, Ganador categoría cortometraje.
- **Título:** *Sueños de Libertad*
- **Director:** Jacquelin Hernández López
- **Guión:** Jacquelin Hernández López/Claudia Iguarán
- **Producción:** Carlos Navarro
- **Dirección de Fotografía:** Ximena Ardila
- **Montaje:** Ximena Ardila
- **Año:** 2007
- **Duración:** 10 min.
- **Género:** Drama
- **Formato:** Video
- **Sinopsis:** Martín, un soldado profesional de 28 años, discapacitado de una pierna se queda dormido frente al televisor. En su sueño, siente deseos de ir al baño, pero por diferentes circunstancias no logra saciar su necesidad.
- **Reconocimientos:** Muestra Universitaria de Audiovisuales MUDA Colombia 2008, Cortometraje seleccionado.
- **Título:** *La Despedida*
- **Director:** Christian Mejía
- **Guión:** Jaime Corrales
- **Producción:** Carolina Vengoechea
- **Dirección de Fotografía:** Christian Mejía
- **Montaje:** Christian Mejía
- **Año:** 2008
- **Duración:** 13 min.
- **Género:** Drama
- **Formato:** Video
- **Sinopsis:** Camilo es un niño solitario que vive con su madre pero ella permanece siempre en el trabajo, su único amigo es Yoshi, un pez dorado. Pero todo cambia cuando conoce a Alejandra, una hermosa niña que llega al barrio con su madre huyendo de su padre.

- **Reconocimientos:** Muestra Universitaria de Audiovisuales MUDA Colombia 2008, Cortometraje seleccionado.
- **Título:** *Malquerencia*
- **Director:** Hugo Buitrago
- **Guión:** Hugo Buitrago
- **Producción:** Jennifer Muñiz
- **Dirección de Fotografía:** Hugo Buitrago
- **Montaje:** Hugo Buitrago
- **Año:** 2008
- **Duración:** 13 min.
- **Género:** Drama/Terror
- **Formato:** Video
- **Sinopsis:** Camilo es un niño solitario que vive con su madre pero ella permanece siempre en el trabajo, su único amigo es Yoshi, un pez dorado. Pero todo cambia cuando conoce a Alejandra, una hermosa niña que llega al barrio con su madre huyendo de su padre.
- **Reconocimientos:** Muestra Universitaria de Audiovisuales MUDA Colombia 2008, Cortometraje seleccionado.
- **Título:** *Dilema*
- **Director:** Yeiner Vargas
- **Guión:** Kelly Reyes Romero
- **Producción:** Ángela Echeona
- **Dirección de Fotografía:** Kelly Reyes Romero
- **Montaje:** Yeiner Vargas/Kelly Reyes
- **Año:** 2008
- **Duración:** 6 min.
- **Género:** Drama
- **Formato:** Video
- **Sinopsis:** Laura está desahuciada, al verla morir su padre sufre y ofrece su vida a cambio por la de su hija. El diablo se le aparece pero pidiéndole la vida de su madre. Después de un gran dilema, Juan Carlos acepta, pero luego intenta traicionar al diablo incumpliendo el trato, ya que pone a su madre en manos de Dios. Pero esta traición le saldrá muy cara.
- **Reconocimientos:** Muestra Universitaria de Audiovisuales MUDA Colombia 2008, Cortometraje seleccionado.
- **Título:** *Y aún lo soy*
- **Director:** Ricardo Ahumada
- **Guión:** Luisa Yance
- **Producción:** Leonardo Tapia
- **Dirección de Fotografía:** Leonardo Tapia
- **Montaje:** *Sin crédito*
- **Año:** 2007
- **Duración:** 6 min.
- **Género:** Drama
- **Formato:** Video

- **Sinopsis:** Una mujer soñadora con grandes aspiraciones en su vida se da cuenta de lo difícil que es su inevitable realidad.
 - **Reconocimientos:** Muestra Universitaria de Audiovisuales MUDA Colombia 2008, Cortometraje seleccionado.
-
- **Título:** *Grande*
 - **Director:** Julio Oyaga
 - **Guión:** Sergio Álvarez Uribe
 - **Producción:** Antonio Ángel Covo
 - **Dirección de Fotografía:** Julio Oyaga
 - **Montaje:** Jesús Díaz
 - **Año:** 2010
 - **Duración:** 4 min.
 - **Género:** Drama
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** Marco, un campesino, está a punto de convertirse en padre, pero su esposa tiene complicaciones en el parto. Un médico de la zona auxilia a la desesperada familia, que espera ser bendecida con el nacimiento de un varón.
 - **Reconocimientos:** Convocatoria para febrero 2010 de Filmaka.com, Cortometraje ganador. Festival Cine a la Calle 2010, Muestra Oficial.
-
- **Título:** *Pequeña Suite Paranoide*
 - **Director:** Jorge Mario Suárez
 - **Guión:** Jorge Mario Suárez
 - **Producción:** Maria Adelaida Vásquez
 - **Dirección de Fotografía:** Rodrigo González
 - **Montaje:** Edgardo Olano
 - **Año:** 2004
 - **Duración:** 16 min.
 - **Género:** Drama/Suspense
 - **Formato:** Video
 - **Sinopsis:** Un hombre adolorido por la muerte de su amada vive con la inquietante sospecha de que un carro estacionado frente a su edificio lleva oculta un arma explosiva.
 - **Reconocimientos:** Imaginando Nuestra Imagen 2004, Ministerio de Cultura, Proyecto seleccionado. Festival de Cine de Bogotá 2006, Video en Competencia.